

Université de Montréal

Nom propre et roman chez Suzanne Jacob

par

Marie-Eve Dionne

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Mai 2013

© Marie-Eve Dionne, 2013

Résumé

Ce mémoire porte sur la pratique du nom propre dans quatre romans de l'auteure québécoise Suzanne Jacob : *Laura Laur* (1983), *La Passion selon Galatée* (1987), *Rouge, mère et fils* (2001) et *Fugueuses* (2005).

À partir du postulat de Suzanne Jacob qui affirme que la réalité se compose de conventions, cette étude s'efforce de mettre à l'épreuve l'hypothèse selon laquelle le nom propre est une fiction. À l'aide de balises méthodologiques privilégiant la narratologie et la pragmatique, l'analyse, constituée de lectures microtextuelles, s'intéresse aux commentaires des personnages et de la narration sur le nom, en plus de relever les procédés qui encadrent et mettent en lumière le fonctionnement du nom, autant d'un point de vue sémantique que syntaxique. C'est donc dire que le nom est abordé dans le réseau des différents signes du texte et non pas comme un signifiant isolé.

L'étude se divise en trois chapitres consacrés à des problématiques structurantes du nom propre chez Jacob : « L'omniprésence du nom », « L'instabilité du nom » et « Le nom performé ? » À partir de ces trois axes, la réflexion ouvre sur des enjeux plus vastes qui concernent autant l'identité que les relations sociales et familiales.

Mots-clés : Suzanne Jacob, nom propre, fiction, roman, littérature québécoise.

Abstract

This thesis focuses on the use of names in four novels written by Quebec's author Suzanne Jacob : *Laura Laur* (1983), *La Passion selon Galatée* (1987), *Rouge, mère et fils* (2001) and *Fugueuses* (2005).

Suzanne Jacob thinks that reality is made from conventions. Based on this idea, this thesis confronts the hypothesis that names are fictitious. Using narratological and pragmatical methodologies, this analysis, made of microtext readings, focuses on the characters' and narrators' comments on names, in addition to identifying processes that highlight names functionality on a semantic and syntactic point of view. This means that names will be addressed based on the network of the text's different signs, and will not be considered as an isolated signifier.

The study is divided in three chapters dedicated to structural problems about names in Jacob's novels : « The ubiquity of the name », « The instability of the name » and « The name performed ? » From these three axes, the reflection opens to broader issues concerning identity as well as social and familial relationships.

Keywords : Suzanne Jacob, proper name, fiction, novel, Quebec's literature.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Liste des abréviations	v
Introduction.....	1
La question du nom	1
Suzanne Jacob	4
Méthode	6
Chapitre 1: L'omniprésence du nom.....	10
1.1 Occurrences du nom	12
1.2 Scènes de présentation des personnages.....	19
1.3 Commentaires sur le nom.....	22
1.3.1 (In)adéquation entre nom et individu	22
1.3.2 Nom et destin	26
1.4 Découvrir le nom	37
1.5 Noms sans personnages	47
Chapitre 2 : L'instabilité du nom	52
2.1 L'appellation des membres de la famille.....	53
2.2 Les noms maritaux	60
2.3 Le surnom	62
2.4 L'emploi antonomasique du nom	76

2.5 L'homonymie en fiction.....	79
Chapitre 3 : Le nom performé ?	84
3.1 Le nom prononcé : entre la voix et le corps	85
3.2 L'appel et le nom prononcé : la relation avec l'autre	90
3.3 Le nom dévoilé : une révélation.....	94
Conclusion	104
La démultiplication du point de vue	105
Le nom et l'autre	106
La fiction du nom propre	107
Bibliographie.....	111

Liste des abréviations

- LL* JACOB, Suzanne, *Laura Laur*, Montréal, Boréal Compact, 1983, 180 p.
- PG* JACOB, Suzanne, *La Passion selon Galatée*, Paris, Seuil, 1987, 240 p.
- RMF* JACOB, Suzanne, *Rouge, mère et fils*, Paris, Seuil, 2001, 221 p.
- F* JACOB, Suzanne, *Fugueuses*, Montréal, Boréal, 2005, 320 p.
- FC* JACOB, Suzanne, *Flore Cocon*, Montréal, Parti Pris, 1978, 124 p.
- APD* JACOB, Suzanne, *Les aventures de Pomme Douly*, Montréal, Boréal, 1988, 135 p.
- M* JACOB, Suzanne, *Maude*, Outremont, Nouvelle Barre du Jour, 1988, 113 p.
- CF* JACOB, Suzanne, « Conférence-fiction », *Possibles*, vol. 12, n° 4, automne 1988, p. 85-93.
- LS* JACOB, Suzanne, *La Survie*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, 111 p.
- O* JACOB, Suzanne, *L'Obéissance*, Paris, Seuil, 1991, 249 p.
- A* JACOB, Suzanne, *Ah...!*, Montréal, Boréal, 1996, 172 p.
- BE* JACOB, Suzanne, *La Bulle d'encre*, Montréal, Boréal Compact, 2001, 147 p.
- W* JACOB, Suzanne, *Wells*, Montréal, Boréal, 2003, 79 p.
- HS* JACOB, Suzanne, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, 146 p.

Introduction

La question du nom

En régime littéraire dit « réaliste », les noms propres sont le plus souvent choisis par l'auteur pour leur pertinence socioculturelle et historique dans le contexte du récit où ils sont au service de l'effet de réel. À chaque personnage est donc attribué un nom, ce qui permet au lecteur de l'identifier et de le distinguer tout au long de l'histoire. Évidemment, et c'est ce qui fait la richesse de la littérature, tous les auteurs ne s'inscrivent pas dans une telle démarche, dictée par une certaine transparence de la vraisemblance par rapport au nom.

Plusieurs questionnements se logent dans le concept même du nom, que la littérature a le pouvoir — ou peut-être le rôle — de mettre en lumière et de revisiter : le nom convoque de nombreux enjeux liés, notamment, à l'identité et donc à l'éclatement du sujet, à la complexité des rapports entre individus, à la langue et donc à son inscription dans un système de règles. C'est en m'interrogeant sur cette remise en question des conventions qui régissent le nom propre que le corpus de ce mémoire s'est imposé. En effet, il y a chez Suzanne Jacob une sorte de fascination pour le nom propre ; fascination d'ailleurs partagée par plusieurs critiques qui se sont intéressés à cette question.

L'étude du nom intéressait déjà Platon¹, mais c'est vers le milieu du siècle dernier que les recherches sur le nom ont pris de l'ampleur en littérature. Yves Baudelle précise que « depuis les années 60, assurément, de nombreuses études ponctuelles ont vu le jour, qui

¹ Platon, « Cratyle », dans *Ion, Ménéxène, Euthydème, Cratyle*, Paris, Gallimard, 1989, p. 101-177.

portent sur l'onomastique de tel ou tel auteur, ou de telle œuvre² ». L'introduction de sa thèse, en 1989, propose pour la première fois une véritable synthèse des différentes approches. C'est en bonne partie de la linguistique qu'est venue sa réflexion renouvelée : contre une tradition interprétative qui les tenait à l'écart, les linguistes se sont interrogés sur la possibilité que le nom ait un sens, jusqu'à ce que s'établisse un consensus autour de l'idée que le nom propre en fiction est doté d'un sens au moins minimal, de manière à « assurer un fonctionnement référentiel³ ». Comme l'affirment les auteures de l'ouvrage *Les noms du roman*, c'est dans sa relation au nom commun, et donc à la langue, qu'il devient envisageable d'aborder la question du nom propre : « Mieux vaut, en effet, assumer le risque causé par la position paradoxale du nom propre dans la langue : presque extérieur à celle-ci, mais, en même temps, Nom par excellence⁴ ».

En conséquence de cette « position paradoxale », le nom a souvent été marginalisé par la linguistique, jusqu'aux recherches de Marie-Noëlle Gary-Prieur⁵, dont Martine Léonard montre qu'elle « sor[t] le Npr de la marginalité dans laquelle la linguistique l'a relégué depuis Saussure et que contredit la fréquence et la variété de ses emplois⁶ ». Ainsi, Gary-Prieur rétablit la relation du nom propre avec le discours et le texte dans lequel il s'inscrit, en observant les particularités de son usage. Elle étend, de façon novatrice, la considération du nom à un point de vue syntaxique et non plus seulement sémantique.

² Yves Baudelle, *Sémantique de l'onomastique romanesque*, Paris, Université de la Sorbonne-Nouvelle (Paris III), thèse de doctorat, 1989, p. 8.

³ Georges Kleiber, « Noms propres et noms communs : un problème de dénomination », *Méta : journal des traducteurs*, vol. 41, n° 4, 1996, p. 569.

⁴ Johanne Bénard, Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Les noms du roman*, Montréal, Paragraphes, Publications du Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 1994, p. 5.

⁵ Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 252 p.

⁶ Martine Léonard, « Compte rendu de *Grammaire du nom propre* de Marie-Noëlle Gary-Prieur », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 23, n° 2, 1994, p. 155.

Cette perspective a aussi été retenue dans l'introduction de l'ouvrage *Les noms du roman*, dans lequel les auteures tracent, avant tout, le bilan des approches existantes. Évidemment, elles s'attardent au texte fondateur d'Eugène Nicole⁷, qui transpose pour le texte littéraire les éléments méthodologiques avancés par Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*⁸. Pour lui, le nom propre a trois fonctions : identifier, classer, signifier, auxquelles Nicole ajoute la fonction poétique, en se penchant sur le corpus proustien. Il propose ainsi des balises méthodologiques pertinentes pour l'analyse du nom en littérature, mais qui n'en renouvellent pas l'approche puisqu'il établit surtout une typologie de ses fonctions. De plus, l'introduction des *Noms du roman* retrace la variété d'approches méthodologiques existantes : diachronique (histoire littéraire), génétique (dont le très connu « Proust et les noms »⁹ de Barthes), herméneutique, narratologique, sémantique, générique, etc. C'est donc dire que les avenues sont nombreuses et que des choix s'imposent dans l'analyse du nom propre en fiction. Dans tous les cas cités, les auteures de l'ouvrage remarquent que « le nom propre est l'objet d'un traitement qui tantôt l'hypertrophie (lecture symbolique éminemment subjective) et tantôt le réduit au statut de simple désignateur (on suppose que le sens est donné et c'est par rapport à lui qu'on propose une motivation)¹⁰ ». À partir de ce constat, elle suggèrent trois perspectives d'analyse : le fonctionnement sémantico-logique, le fonctionnement performatif et le fonctionnement syntaxique et sémantique.

La problématique du présent mémoire découle de cette considération. En effet, l'idée de *fonctionnement* du nom propre a été privilégiée, par opposition à une analyse strictement

⁷ Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n° 54, 1983, p. 233-253.

⁸ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 395 p.

⁹ Roland Barthes, « Proust et les noms », dans *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 121-134.

¹⁰ Johanne Bénard, Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge, *loc. cit.*, p. 12.

onomastique qui isole le signifiant : « Les travaux qui s'inscrivent dans cette tendance théorique [de l'onomastique] posent comme principale caractéristique du nom littéraire un sens caché qu'ils se donnent pour but de mettre au jour¹¹ ». En étudiant plutôt le fonctionnement du nom, ce dernier est envisagé dans le réseau de signes formé par le texte, ce qui permet de dégager une mécanique de l'usage du nom sur les plans syntaxique et sémantique, avant de rattacher ces constats à des questionnements plus vastes comme la croyance, la représentation de l'identité et surtout, la fiction.

Suzanne Jacob

Certains auteurs signalent leur intérêt pour le nom par des jeux de répétition, d'intertextualité, de renominations, etc. Il arrive également qu'une réflexion sur le nom soit sous-jacente aux événements d'un récit. L'auteure québécoise Suzanne Jacob travaille le nom propre sur ces deux plans, en disséminant dans ses écrits autant des procédés qui soulignent le nom que des commentaires sur les enjeux qu'il convoque. Par l'entremise des personnages et de la narration, l'auteure pose un regard sur le nom qui permet de remettre en question son usage social conventionnel et la manière dont il régit plusieurs aspects de nos vies.

Même si le premier roman de Suzanne Jacob, *Flore Cocon*, a été publié en 1978, la critique universitaire n'a véritablement commencé à s'intéresser à son œuvre qu'à partir de 1996, quand un dossier lui a été consacré à la revue *Voix et images*¹². Depuis, plusieurs

¹¹ *Ibid.*, p. 6.

¹² « Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996.

mémoires et thèses étudiant ses textes ont vu le jour, s'intéressant à des problématiques diverses, les plus récurrentes s'attardant à la figure féminine délinquante et à la complexité des rapports familiaux. Évidemment, d'autres avant moi ont remarqué l'intérêt pour le nom dans son œuvre, mais aucune étude n'en a fait son objet central. En effet, l'analyse du nom propre sert, dans ces travaux, à illustrer une idée plus large. Par exemple, chez Karine Pellerin, le nom s'inscrit dans la thèse de l'espace occupé par les personnages :

L'ampleur de la ville permet l'anonymat. À moins d'un hasard, il n'y a personne, en-dehors de Laura, pour révéler son identité à autrui : "- Comment t'appelles-tu ? - Ça dépend. Des jours, je m'appelle Madeleine, des jours je m'appelle Jeanne, d'autres jours je m'appelle Laura" (*LL*, 111). Lieu d'ouverture à la différence, Montréal permet à Laura de se constituer un univers propre¹³.

Ces études sont généralement pertinentes et posent un regard éclairant mais ponctuel sur le nom. De plus, comme celui-ci n'a jamais fait l'objet d'une étude spécifique, plusieurs passages des textes de Jacob portant sur le nom n'ont jamais été commentés par la critique.

Par ailleurs, une autre tendance répandue dans la critique concerne la scission du corpus. En effet, la plupart des travaux considèrent le roman *L'Obéissance* (1991) comme « un nouveau départ¹⁴ ». Dans un chapitre consacré au nom chez Jacob, dont l'objectif est de rapprocher le nom de la notion de fugue, Aleksandra Grzybowska insiste sur cette subdivision : « L'onomastique de l'individuel, comme nous l'appelons, s'élargit au collectif familial avec l'apparition de *L'Obéissance* (1991) et des romans postérieurs comme *Rouge, mère et fils* (2001) et *Fugueuses* (2005) où les personnages principaux se multiplient toujours

¹³ Karine Pellerin, « Laura Laur et son espace », dans *L'espace de la femme marginale dans Laura Laur de Suzanne Jacob et L'enfant chargé de songes d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2005, p. 78.

¹⁴ Lori Saint-Martin, « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes femmes en fuite », *Voix et images*, vol. 21, n° 2, 1996, p. 250.

dans le cercle familial¹⁵ ». Ce choix de corpus semble souvent être dicté par une analyse exclusive des protagonistes. De même, Lori Saint-Martin, dont l'article « À l'ombre des jeunes femmes en fuite » a été maintes fois cité dans les travaux sur Jacob, divise aussi le corpus et insiste sur les protagonistes et leur féminité : « Flore, Laura, Galatée, Pomme, Maude et les autres : la féminité est dans l'excès, dans le débordement¹⁶ ».

Or, quand l'ensemble des personnages est étudié et que le nom est analysé de façon spécifique, celui-ci semble, chez Jacob, s'inscrire dans une réflexion cohérente présente dans toute l'œuvre. Par conséquent, j'ai choisi de retenir au titre de corpus principal les quatre textes de Jacob dans lesquels les commentaires sur le nom et les procédés de nomination sont les plus abondants et les plus variés : *Laura Laur* (1983), *La Passion selon Galatée* (1987), *Rouge, mère et fils* (2001) et *Fugueuses* (2005). Comme la question des enjeux du nom traverse toute l'œuvre de Jacob et tous les genres qu'elle a pratiqués, j'ai gardé, à l'horizon de ma réflexion, ses écrits essayistiques ainsi que l'ensemble de ses textes de fiction de manière à tirer des conclusions plus générales sur l'articulation du nom chez cette auteure.

Méthode

Il importe d'abord de préciser qu'il s'agit ici d'effectuer une lecture, de dégager une interprétation du fonctionnement du nom propre. Mon approche fait sienne la mise au point d'Yves Baudelle : « Le déchiffrement des noms fictifs, qui est une lecture, a peu à voir avec le

¹⁵ Aleksandra Grzybowska, « Mon nom est *fugueuse* », dans *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu, 2009, p. 63.

¹⁶ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 257.

déchiffrement des noms réels, qui est la reconstitution d'une dénomination initialement transparente, la mise à jour d'une racine (celtique, par exemple, dans un toponyme) effacée par le temps¹⁷ ». En m'intéressant au patronyme et au prénom plus qu'au toponyme, j'ai retenu des passages précis illustrant divers procédés, dans des lectures microtextuelles, tout en reliant mes analyses à la structure des romans. En effet, la prise en compte de la construction narratologique des récits, principalement sur le plan de la focalisation, a permis de mettre en contexte les extraits analysés et d'enrichir les conclusions qui en ont découlé. L'analyse a aussi emprunté à la pragmatique, recourant aux notions de Dominique Maingueneau¹⁸ en ce qui a trait à l'étude du discours et à celles de Judith Butler¹⁹ par rapport aux effets du discours sur les interlocuteurs.

L'analyse du fonctionnement du nom propre s'inscrit dans une perspective d'abord syntaxique, c'est-à-dire que le nom est étudié dans le réseau de signes formé par le texte. C'est la raison pour laquelle les occurrences du nom ont notamment été relevées de manière à rendre compte de la tendance statistique de son usage, en plus de considérer sa position dans la phrase pour identifier des procédés de soulignement ou d'encadrement qui participent à la mise en relief du nom. Cette perspective syntaxique s'imbrique toutefois également dans celle de l'analyse sémantique. En effet, le choix d'un signe composé de vocables particuliers est révélateur de son fonctionnement narratologique : il peut, notamment, renforcer ou rejeter l'illusion référentielle, en plus de traduire les liens affectifs entre les personnages. Tous ces constats sur le nom propre, se situant sur les plans syntaxique et sémantique, ont été menés

¹⁷ Yves Baudelle, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001, 186 p.

¹⁹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1997], 287 p.

dans la même optique, celle d'interroger un usage inscrit dans une convention sociale mais aussi linguistique.

L'étude, qui répertorie plusieurs phénomènes liés au nom, se divise en trois chapitres axés sur des problématiques structurantes du nom dans l'œuvre jacobienne. Le premier, intitulé « L'omniprésence du nom propre », postule que l'abondance des nominations et des commentaires dont elles font l'objet traduit dans les récits la surconscience du nom qu'ont les personnages et la narration. Ce soulignement parfois démesuré, comme en témoignent les décomptes statistiques, remet en question la convention du nom et l'identité du sujet. De manière à corroborer cette idée et à l'approfondir, « l'instabilité du nom » occupe le deuxième chapitre, où sont étudiées les différentes nominations (appellations familiales, mariages, surnoms, pseudonymes, totem) modifiant et modulant le nom propre dans les textes de Jacob, questionnant ainsi les rapports familiaux et affectifs entre les personnages. Enfin, le troisième chapitre ouvre sur un questionnement plus vaste, qui s'intéresse aux dispositifs pragmatiques du texte, c'est-à-dire que l'usage du nom concerne le discours et ses effets. Intitulé « Le nom performé ? », ce chapitre suggère le caractère révélateur du nom qui, une fois prononcé, entraîne des effets sur les personnages et les relations qu'ils entretiennent entre eux, en plus de générer parfois des « apparitions » synesthésiques ou encore la révélation de secrets bien gardés.

Ce travail vise à mettre en lumière le caractère fictionnel, artificiel et même créatif du nom propre, postulé dans les textes de Suzanne Jacob. En effet, pourquoi tel ou tel nom est-il plus « original » qu'un autre ? À la base, tous les noms sont « inventés » et consistent en un amalgame de lettres. D'ailleurs, la question du nom « officiel », par opposition à cette idée du nom « inventé », a guidé mes analyses et mes réflexions.

Plusieurs conventions, dont le nom mais aussi d'autres usages linguistiques, qui régissent divers aspects de la vie, sont au cœur des essais de Suzanne Jacob. La littérature, et plus encore la fiction, doit selon elle les interroger de manière à remettre en perspective les idées préconçues cristallisées par les conventions. Nécessairement, la notion même de convention appelle celle de la croyance. S'il est possible de se conformer sans croire, au moins doit-on être conscient de cette croyance et l'analyser, notamment dans ses défaillances. Ainsi, ce mémoire montre comment les personnages jacobiens, parce qu'ils déconstruisent les conventions dans leurs différentes composantes, croient à la fiction du nom tout en interrogeant ses prémisses grâce à leur surconscience de ses enjeux.

Chapitre 1: L'omniprésence du nom

Le dernier chapitre du roman *Fugueuses*²⁰ s'intitule « La dernière fugue », et raconte comment Nathe rend possible la fugue de son arrière-grand-mère Blanche. Alors que Nathe est en route vers l'île d'Antoine avec Alexa et Ulysse, ces deux derniers ont une discussion très significative à propos du nom : « Ils firent le plein d'essence à l'Annonciation. "C'est un nom relié à l'histoire de la mère de Dieu, expliqua Alexa. — Dieu n'existe pas, dit Ulysse. — Trop tard, dit tranquillement Alexa, tu l'as nommé, donc il vient d'exister. Ce qui n'existe pas n'a pas de nom." » (*F*, 280). Par cette affirmation, Alexa dévoile un des principes de la fiction de Suzanne Jacob : elle postule que c'est la nomination qui accorde l'existence, soulignant ainsi le pouvoir du narrateur, qui fait exister les personnages en les nommant, et des personnages qui, de la même manière, rendent existants ce qu'ils nomment. À l'image de cette conversation, la plupart des personnages jacobiens sont dotés d'une conscience du nom propre : les récits dans lesquels ils évoluent sont parsemés de réflexions et de commentaires explicites sur le nom propre. De plus, plusieurs procédés sont mis en place, de manière à enrichir de façon plus implicite cette vaste réflexion sur le nom.

Dans l'un de ses textes essayistiques, Suzanne Jacob écrit qu'« être est une activité de fiction ». En accord avec sa pensée, ses autres écrits travaillent aussi la notion de « fiction dominante », qu'elle explique dans son article « Conférence-fiction²¹ » :

²⁰ Suzanne Jacob, *Fugueuses*, Montréal, Boréal, 2005, 320 p. Désormais désigné par la lettre (*F*), suivie du numéro de la page.

²¹ Suzanne Jacob, « Conférence-fiction », *Possibles*, vol. 12, n° 4, automne 1988, p. 85-93. Désormais désigné par les lettres (*CF*), suivies du numéro de la page.

Les fictions dominantes d'une société constituent la convention de réalité de cette société. Les sociétés se constituent et se maintiennent dans leur forme propre grâce à une fiction dominante, comme les individus se constituent et se maintiennent dans leur forme propre grâce à des fictions de soi qui sont des structures de perception [...] (CF, 87).

Dans *La bulle d'encre*²², Suzanne Jacob revient sur cette question en précisant son rapport aux arts :

Une des fonctions de l'art au sein des sociétés humaines est de permettre à chaque individu [...] de percevoir que cette convention de réalité qui le régit est une version des choses, est cette version des choses qui donne au monde et à lui-même une lisibilité, mais que cette version pourrait tout aussi bien en être une autre (BE, 37).

Cette remise en question des conventions sociales souligne et réitère la tension existante entre les notions de fiction et de réalité qui régissent le nom. Si, selon Vincent Jouve, « [l]e recours au nom propre est [...] un moyen sûr et usité de l'illusion référentielle²³ », l'abondance de remarques sur le nom dans les romans jacobiens atténue, jusqu'à la renverser, cette illusion référentielle basée sur le nom comme signe de la « réalité ». C'est ce que remarque d'ailleurs Charles Grivel : « La "vérité" du nom, apparente ou proclamée, n'est par conséquent qu'un leurre. Le nom "vrai" est une fiction. [...] La fiction que le nom réalise représente sa vérité toute entière²⁴. » Parmi les procédés qui s'opposent à l'illusion référentielle, notons le nom loufoque, le surnom ou encore le refus du nom²⁵. Or, Suzanne Jacob choisit, de manière plus nuancée, de commenter le rôle du nom à travers la fiction. Ainsi, j'observerai dans ce chapitre

²² Suzanne Jacob, *La Bulle d'encre*, Montréal, Boréal Compact, 2001, 147 p. Désormais désigné par les lettres (BE), suivies du numéro de la page.

²³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998 [1992], p. 111.

²⁴ Charles Grivel, « Système du nom propre », dans *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, p. 130.

²⁵ Certaines fictions dénoncent l'illusion référentielle par des nominations manifestement irréalistes ou par un refus de la nomination. Dans le Nouveau roman, plusieurs auteurs ont joué sur le refus du nom. Nathalie Sarraute, par exemple, dans sa pièce de théâtre *Pour un oui ou pour un non*, nomme ses personnages masculins H1 et H2. Elle s'oppose ainsi clairement à l'illusion référentielle, ce que travaille aussi Suzanne Jacob, mais dans une perspective absolument différente.

comment s'organise le discours sur le nom propre à travers quatre romans : *Laura Laur*²⁶, *La Passion selon Galatée*²⁷, *Rouge, mère et fils*²⁸ et *Fugueuses*, en le confrontant à la conception jacobienne des fictions dominantes qui remettent en question les conventions.

1.1 Occurrences du nom

Tout d'abord, la syntaxe des phrases jacobiennes permet souvent de mettre les noms en lumière, d'insister sur eux, de les souligner. Dans le premier chapitre de *Rouge, mère et fils*, à travers les pensées de Delphine sont introduits plusieurs personnages, dont Luc, le fils qu'elle a eu avec Félix. Dès le début du roman, le récit de Delphine révèle, par sa syntaxe même, une insistance sur la nomination : « Un jour, un petit garçon de trois ans et demi **appelé Luc** et sa maman Delphine faisaient un merveilleux voyage [...] » (*RMF*, 17, je souligne). L'insistance sur la nomination est en effet perceptible dans la construction de la phrase. De même, le neuvième chapitre de *La Passion selon Galatée* relate la rencontre entre la protagoniste et de nombreux nouveaux personnages qui, au départ, ne sont pour elle que des noms : « Je distinguais mal les visages sur lesquels Daniel mettait des noms » (*PG*, 65). Même après un moment, les personnages nouvellement introduits demeurent des noms avant d'être des personnes, comme le suggère la construction des subordonnées et de la principale : « Les femmes **que Daniel a appelées** Nicole et Tina toussent en même temps » (*PG*, 66, je souligne) / « Je n'avais pas encore tout à fait vu **celle qui s'appelait** Nicole » (*PG*, 68, je

²⁶ Suzanne Jacob, *Laura Laur*, Montréal, Boréal Compact, 1983, 180 p. Désormais désigné par les lettres (*LL*), suivies du numéro de la page.

²⁷ Suzanne Jacob, *La Passion selon Galatée*, Paris, Seuil, 1987, 240 p. Désormais désigné par les lettres (*PG*), suivies du numéro de la page.

²⁸ Suzanne Jacob, *Rouge, mère et fils*, Paris, Seuil, 2001, 221 p. Désormais désigné par les lettres (*RMF*), suivies du numéro de la page.

souligne). Le fait de mentionner la nomination des personnages par Daniel implique que la narratrice n'y adhère pas encore instantanément. Ce procédé instaure un effet de distance qui va de pair avec les nouvelles rencontres, dont la connaissance du nom serait un point central, mais partiel. Le même phénomène se trouve dans *Flore Cocon*²⁹ : « À ses côtés, une fille, on avait dit Marie-Claire, à nez en trompette [...] » (*FC*, 85), ce qui suggère l'inadéquation entre la connaissance d'une personne et de son nom, en plus de postuler l'idée que l'on est libre de croire qu'une personne porte tel nom.

Par ailleurs, la syntaxe permet parfois d'encadrer la nomination d'un personnage dans une phrase isolée, ce qui est une façon d'insister encore sur le nom. Dans *Fugueuses*, après une phrase où la référence a recours au collectif « les gens », une autre les distingue par leur nom : « Ce qui était absurde, c'était de se savoir balourde, épaisse, et de se faire assommer à table par des gens qui vous trouvaient trop maigre et qui exigeaient que vous vidiez votre assiette. Ces gens-là s'appelaient Catherine et François Piano » (*F*, 59). Ainsi, c'est la nomination des Piano qui est mise en évidence plus que l'anecdote racontée. Selon la même structure, Émilie insiste auprès d'Antoine sur le nom de l'homme qu'elle fréquente : « — Je n'y serai pas seule. J'aurai quelqu'un, dit Émilie, tu tiens à savoir son nom ? Il s'appelle François Piano » (*F*, 127). En effet, Émilie marque ainsi la distance entre « quelqu'un » et le nom de François Piano. Poser la question à Antoine lui permet d'encadrer et de souligner le nom, dans une phrase explicitement focalisée sur lui, introduite par « Il s'appelle ». Dans *Laura Laur*, on trouve aussi un soulignement du nom dans le chapitre « Serge ». Alors que Gilles pose une question sur Laura, il n'est pas nommé par une incise, selon le principe conventionnel des

²⁹ Suzanne Jacob, *Flore Cocon*, Montréal, Parti Pris, 1978, 124 p. Désormais désigné par les lettres (*FC*), suivies du numéro de la page.

dialogues. Un procédé d'insistance sur le nom est plutôt employé : « — Et que fait-elle maintenant ? Dans la vie, je veux dire. **Gilles**. Il est calme, attentif. Agnès le remercie intérieurement » (*LL*, 171, je souligne). En l'isolant, l'accent est mis sur le nom. Ainsi, la syntaxe travaille à insister sur le nom, par des effets d'encadrement et de soulignement.

Chez Jacob, tous les passages ne sont pas saturés de noms, certains d'entre eux en comportent moins en raison du type de narration³⁰ adopté. Dans *La Passion selon Galatée*, Sylvie Nord et Baldwin se livrent une bataille pour la possession de Gala. Le dialogue étant un lieu privilégié pour multiplier les occurrences du nom, leur discours est rempli du nom de Gala, comme si celui qui la nommait le plus souvent allait l'emporter :

— J'ai le sang amoureux de **Gala**, a dit Baldwin en mâchant bien chacun de ses mots, et je trouve qu'il est un peu tard pour emmerder **Gala** qui est tellement blanche que, à sa place, je t'aurais mise à la porte depuis longtemps. — C'est vrai, c'est vrai qu'elle est blanche, **Gala**, a dit Sylvie Nord. Il faut en tenir compte, sans oublier que **Gala** est bien élevée et que son éducation lui interdit de mettre quelqu'un à la porte. Quoi qu'il en soit de sa blancheur, on passe une bonne soirée, hein, **Gala** ? (*PG*, 183, je souligne)

À la suite de cet affrontement avec Baldwin, Sylvie Nord répète le nom de Gala : « — Ce n'est pas toi, Baldwin, qui va me mettre à la porte de chez **Gala**. Je suis chez **Gala** ici. Et qui es-tu, toi, chez **Gala** ? Tu es le chien de **Gala** ! Le chien de garde de la chanteuse **Gala**. C'est **Gala** qui doit trancher. C'est elle qui décide. **Gala**, je dois partir ? Ou non ? » (*PG*, 185, je souligne). Sylvie Nord nomme le personnage de façon volontairement abusive, afin de se l'approprier aux yeux de Baldwin. Le nom de la protagoniste de ce roman, donné sous la forme de « Gala » ou de « Galatée », est présent au total 176 fois au cours des 230 pages que comporte le roman, ce qui est considérable compte tenu que le personnage principal est aussi

³⁰ La terminologie adoptée (narrateur homodiégétique, autodiégétique et hétérodiégétique) renvoie à celle proposée par Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.

la narratrice dans les deux premières parties du roman³¹, qui sont les plus longues. En effet, comme le mentionne Frank Wagner, le type de narration a un impact mesurable sur le nombre d'occurrences du nom :

Ainsi, l'on conviendra avec Philippe Hamon que le "monologue lyrique ou l'autobiographie, peut se contenter d'une étiquette constituée d'un paradigme grammaticalement homogène et limité (je/me/moi, par exemple)". Dans le champ qui nous occupe, celui de la pratique romanesque, ou plus largement narrative, nombres de productions contemporaines témoignent de partis pris similaires : il s'agit de ces textes conduits intégralement en narration homodiégétique [...]³²

Des procédés comme la présence de dialogues ou la distanciation de soi doivent être privilégiés pour faire apparaître des occurrences du nom de Gala, tout en continuant à raconter l'histoire au « je » : « J'ai entendu des exclamations fuser. J'étais déçue. **Mon cœur de Gala** ne prenait pas de plaisir [...] » (*PG*, 65, je souligne). En effet, la narratrice pose dans l'expression atypique « mon cœur de Gala » un regard sur elle-même en sous-entendant qu'elle aurait non seulement un cœur en lien avec son nom, mais qu'elle en aurait aussi d'autres. Dans le dernier chapitre de la première partie, la narratrice opère un geste de distanciation de soi encore plus manifeste : elle se dédouble, en recourant à une narration momentanément hétérodiégétique. Ce procédé donne lieu à de nouvelles occurrences de son nom : « Il va dire à sa femme Gala que ça en devient monstrueux, cet attachement. On dirait un couple de jumeaux siamois dont l'un aurait vieilli sans l'autre. Gala se mettra à rire [...] » (*PG*, 143). Ce procédé revient à plusieurs reprises et se fait de plus en plus fréquent à mesure qu'avance le roman. L'épilogue du roman, parce qu'il est assuré par un narrateur

³¹ Le nom de la narratrice de *La Passion selon Galatée* apparaît en moyenne 1,30 fois par page, ce qui indique un grand intérêt pour le nom, allant à l'encontre de la tendance contemporaine des récits en narration autodiégétique, qui puisent abondamment dans les pronoms personnels.

³² Frank Wagner, « Perturbations onomastiques : l'onomastique romanesque contre la *mimésis* », dans Yves Baudelle (dir.), *Onomastique romanesque, Narratologie*, L'Harmattan, n° 9, 2008, p. 20.

hétérodiégétique, comporte une présence encore plus marquée du nom du personnage principal.

Fugueuses est divisé en huit chapitres qui, sur le plan de la narration, sont construits de façon peu prévisible. En plus des nombreuses analepses qui parsèment le récit, la prise en charge de la narration est tantôt assurée par un narrateur hétérodiégétique, tantôt par un personnage. D'ailleurs, ces changements narratifs s'opèrent parfois au sein d'un même chapitre, éventuellement à plusieurs reprises. Évidemment, ces procédés ont un impact sur le nombre d'occurrences des noms propres. Par exemple, le premier chapitre s'intitule « Nathe, le 13 septembre » : au départ et pour une séquence de 23 pages, le personnage de Nathe narre lui-même le récit. Dans cette vingtaine de pages se trouvent onze occurrences du nom de Nathe. Pour se nommer ponctuellement, elle recourt au dialogue rapporté, dans lequel elle s'exprime quand même à la première personne du singulier : « J'ai pleuré. "Nathe, m'a dit Ulysse, je sais que tu ne diras à personne que je suis sorti du mutisme quand tu t'es assise sur le bras du fauteuil. Ni à Catherine, ni à François Piano." [...] » (F, 29). Elle procède aussi parfois à une distanciation d'elle-même : « S'il pouvait se contenter de regarder la route devant lui, il aurait déjà remarqué que nous sommes suivis, mais non, il préfère chercher à entrer dans **ma tête de Nathe** » (F, 28, je souligne). De la même manière que pour l'expression « mon cœur de Gala », le syntagme « ma tête de Nathe » suppose l'existence de plusieurs têtes, donc une qui serait rattachée au nom du personnage. Puis, lorsque la narration est prise en charge par un narrateur hétérodiégétique, le nom de Nathe est donné beaucoup plus souvent, comme en témoigne cet extrait, qui contient plusieurs occurrences de son prénom, occurrences que le lecteur s'attendrait à voir remplacées par des pronoms personnels :

Catherine lui offrit le grand livre de *L'Anatomie* et lui indiqua le tiroir du semainier qui lui serait réservé, celui du mercredi, mais ça ne voulait pas dire que **Nathe** devait se contenter

de venir les mercredis. **Nathe** voulait à tout prix garder secrètes ses visites chez les Piano. Seul Ulysse était au courant. Mais **Nathe** ratait de plus en plus souvent le bus [...] (*F*, 51, je souligne).

Dans *Laura Laur*, le récit est aussi pris en charge par différents narrateurs : il est structuré de façon à ce que cinq personnages focalisent le récit, chacun dans le chapitre qui lui est consacré, en narration homodiégétique ou hétérodiégétique. Se succèdent ainsi les chapitres intitulés « Jean », « Gilles », « Pascal », « Serge » et « Es-tu prête ? ». Les seuls moyens de donner la parole à Laura Laur sont donc de recourir au discours direct ou de rapporter ses pensées à travers la narration. Le nom de Laura Laur, donné dès le titre, est omniprésent dans le roman³³. Au total, elle est nommée 314 fois en 174 pages, ce qui fait une moyenne de près de deux occurrences par page. Mais cette moyenne ne doit pas être lue de manière univoque puisque, par exemple, plus de 13 pages s'écoulent dans le chapitre « Pascal » avant que le nom de Laura ne soit enfin donné. Par conséquent, seuls certains passages sont saturés du nom de Laura.

Mais c'est certainement dans *Rouge, mère et fils* que le nom est le plus abondant. Si la narration est prise en charge par un narrateur omniscient, certains procédés sont employés de manière à entraîner des modifications dans la narration, ce qui a un effet sur la présence des noms propres. D'emblée, dans le premier chapitre sont exposées les pensées que Simon aurait eues, selon Delphine. Grâce à cette focalisation interne, le narrateur hétérodiégétique laisse la parole à Delphine qui procède à une distanciation d'elle-même en imaginant les pensées de

³³ Dans le premier chapitre, « Jean », il est mentionné 136 fois, toujours sous la forme de « Laur ». Dans le chapitre « Gilles », on le retrouve au total 68 fois (62 fois Laura, 2 fois Laura Laur et 4 fois Laur). Dans le chapitre intitulé « Pascal », elle est nommée 42 fois, toujours par le prénom « Laura ». Si cette partie contient moins d'occurrences du nom de la protagoniste, c'est que Pascal l'appelle « Bébé » la plupart du temps. Dans le chapitre « Serge », il y a 65 fois la présence du nom du personnage, une fois sous la forme de Laur et 64 fois sous celle de Laura. Enfin, dans le très concis dernier chapitre, « Es-tu prête ? », Laura est nommée 5 fois.

Simon, son ex-copain, favorisant ainsi la prolifération d'occurrences de son propre prénom : « [...] je suis encore jaloux, aura pensé Simon en tournant son oreille, **Delphine** m'a délivré de ma tristesse, **Delphine** a chassé en claquant dans ses mains chaque fois qu'elle l'apercevait le fantôme qui juchait sur mes épaules » (*RMF*, 12, je souligne). Dans le premier chapitre, le nom de la protagoniste est bien présent : il est donné 65 fois, dans un chapitre de 22 pages, ce qui revient à près de 3 occurrences de son nom par page. C'est la narration hétérodiégétique qui, par un procédé de retranscription des pensées du personnage, entraîne à la fois cette proximité avec le personnage, par l'accès à ses pensées, et la présence du nom de Delphine : « Delphine scruta la nuit par le hublot, et ce fut dans la nuit de sa mémoire que son regard trouva le petit point d'un cargo allemand » (*RMF*, 28). Les personnages de Delphine et de Luc se partagent le rôle principal du roman. Ayant toujours entretenu une relation particulièrement fusionnelle, la mère et le fils, parfois même malgré eux, évoluent dans un environnement souvent composé des mêmes personnages. Si, au départ, le nom de Delphine est donné plus souvent que celui de Luc, le contraire se produit à partir de la page 60. En effet, à partir de là, la nomination de Luc devient de plus en plus fréquente, dépassant ainsi les occurrences du nom de sa mère³⁴.

Chez Jacob, le nom est donc fortement mis en évidence par sa présence sur le plan syntaxique. D'une part, la construction des phrases permet souvent d'insister sur le nom, par des structures d'encadrement ou de soulignement. D'autre part, s'il est vrai que la narration autodiégétique entraîne le plus souvent une diminution des occurrences du nom du personnage principal, des procédés comme le dialogue et la distanciation de soi sont mis en place dans les

³⁴ Au total, le nom de Delphine est donné 416 fois, alors que celui de Luc est présent 643 fois. Ensemble, ils totalisent 1059 occurrences, ce qui fait près de quatre occurrences par page, signe d'une présence démesurément élevée.

textes jacobiens de manière à permettre une prolifération des noms. Une telle insistance, forcément significative, esquisse dans le texte une réflexion sur le nom.

1.2 Scènes de présentation des personnages

Les présentations entre personnages sont une occasion privilégiée pour les nommer. Certaines présentations sont incluses sans commentaires de la part des personnages, ce qui a tout de même pour effet d'insister sur le nom. Dans *Fugueuses*, lorsque Nathe et Ulysse vont rencontrer Catherine Piano la première fois, ils se présentent dès leur entrée au magasin :

Le jour où ils franchirent la porte de l'animalerie Piano **en hurlant leur bonjour et leur nom**, Catherine Piano descendit quelques marches de l'escalier en colimaçon et se pencha en direction du vacarme. "Bonjour, dit-elle d'une voix lente, calme et douce, bonjour les enfants, je m'appelle Catherine Piano. Qu'est-ce que je peux faire pour vous ?" [...] "**Alors, comment vous appelez-vous ?**" Ulysse sortit du rêve le premier et se lança : "Ulysse Godbout et Nathe Saint-Arnaud, nous faisons une enquête de géographie humaine sur les commerçants immigrants du faubourg." (*F*, 48, je souligne)

S'il est mentionné que les enfants « hurlent » leur nom en entrant dans l'animalerie, il semble bien que Catherine Piano n'a pas compris, puisqu'elle leur demande leur nom tout juste après. La narration calque cette impression en ne donnant pas, la première fois, le nom des deux amis, puis en donnant leur nom complet ensuite, lors de la présentation plus officielle.

*Les aventures de Pomme Douly*³⁵ comporte un passage dans lequel une rencontre entre deux personnages entraîne la connaissance de l'autre de façon immédiate : « — Je m'appelle Anna, dit la mariée. Je suis heureuse. J'ai envie de parler. Vous voulez bien que j'aie envie de parler ? — Je m'appelle Pomme, dit Pomme. On peut se tutoyer maintenant » (*APD*, 54). En effet, en affirmant que le tutoiement est « maintenant » possible, Pomme Douly postule que la

³⁵ Suzanne Jacob, *Les aventures de Pomme Douly*, Montréal, Boréal, 1988, 135 p. Désormais désigné par les lettres (*APD*), suivies du numéro de la page.

connaissance du nom de l'autre est nécessaire pour permettre ce type de relation. Le phénomène inverse se produit dans *La Passion selon Galatée*, quand Gala fait la rencontre d'un homme qui s'assoit à sa table sans même lui demander la permission. Quand il se nomme, elle ne répond pas à sa présentation : « — Je m'appelle le Bourru. Je l'ai remercié pour le vin » (PG, 197). Puis, quand il lui demande de monter en voiture avec elle pour se rendre chez lui, elle répond : « Je pourrais dire : "Mais monsieur, je ne vous connais pas." – Et tu serais aussi conne que cette bande de cons qui moisit ici » (PG, 197). Est présumée ici une inadéquation entre le fait de connaître le nom de quelqu'un et la personne en soi, ce que déplore le Bourru. Peut-être est-il possible d'attribuer l'impression d'étrangeté que manifeste Gala au nom du personnage, le Bourru, qui semble être inventé par ce dernier. Si tel était véritablement le cas, ce que le lecteur ne saura pas, il ne se révélerait pas autant que Gala qui, elle, va lui dire son nom plus tard. Malgré cette incertitude, elle se rend pourtant chez lui : elle accepte de s'occuper du potager et doit continuer à faire un puzzle dont elle n'a ni la boîte ni l'image. Les noms sont aussi présents dans la rencontre sexuelle : « Je l'ai chevauché jusqu'à ce que toute sa douleur ait rejoint la terre. Lorsque la dernière racine de douleur s'est arrachée, le Bourru a pleuré **le nom de Nathe** pendant que dans mon cerveau **le nom de Baldwin** éclatait, éclatant toute la circonvolution de l'hippocampe » (PG, 201). Ce n'est pas le souvenir ou la présence de Nathe et de Baldwin qui accaparent les deux personnages, mais bien leurs noms, le nom agissant alors comme une synecdoque de la personne. Peu après ce passage, le Bourru ramène Nathe à la maison, ce qui le conduit à enfin demander à Gala, qui habite avec lui, comment elle s'appelle, de manière à la présenter à Nathe : « Le Bourru s'est mis à me voir. Il m'a demandé mon nom. Avec l'air de me connaître depuis toujours et d'éprouver de la sympathie à mon égard, il m'a présentée à Nathe » (PG, 209). Cette fois-ci, la narratrice

rapporte plutôt la scène par un discours indirect, ce qui a pour effet l'omission de son propre nom.

Les débuts de roman sont souvent l'occasion de présenter les personnages et donc de les nommer plus souvent que nécessaire, c'est-à-dire d'une façon qui dépasse l'identification du personnage, l'une des trois fonctions du nom selon Eugène Nicole : identifier, classer, signifier, cette dernière liée à la fonction poétique³⁶. Dans le chapitre liminaire de *Fugueuses*, plusieurs personnages sont introduits et très souvent par des indications sur le lien familial qui les relie, ce qui permet une meilleure compréhension de la part du lecteur :

[...] Un autre spécialiste, un neurologue cette fois, avait fait l'hypothèse que ma mère faisait une variété d'épilepsie, un nouveau genre d'épilepsie qu'on découvre au fur et à mesure qu'elle se crée, mais qui se révèle quand même génétique, donc est-ce que Blanche ou George, ses grands-parents, est-ce que Fabienne ou Xavier, l'un ou l'autre des quatre, avait déjà souffert d'épilepsie ? (*F*, 13).

Plusieurs pages plus loin dans ce même chapitre, le lien familial entre Nathe et Blanche est répété par la sœur de Nathe, mais dans une formulation différente : « Alexa rit et blagua, disant que Nathe était presque aussi aveugle que Blanche, leur arrière-grand-mère atteinte d'amaurose » (*F*, 38). En effet, si Blanche est la grand-mère d'Émilie, elle est donc aussi l'arrière-grand-mère de Nathe, ce qui pouvait être déduit dès le premier passage. Toutefois, il arrive également que le statut familial d'un personnage soit accolé à son prénom à deux reprises, sans même que le point de vue ne soit changé. Dans *Fugueuses*, Antoine est présenté par deux fois comme le frère de la mère d'Alexa et de Nathe : « "Et ta sœur Stéphanie, et ton frère Antoine, pourquoi est-ce qu'on ne les voit jamais ?" » (*F*, 13) / « Antoine Dumont est le frère de ma mère, mais je ne l'ai jamais vu, je ne le connais pas » (*F*, 30). Il semble ainsi que

³⁶ Eugène Nicole, *loc. cit.*, p. 247.

le prénom ne soit pas suffisant à la caractérisation d'un personnage et qu'il faille le situer par son statut familial ou social avant de donner son nom.

Les présentations des personnages sont des occasions privilégiées de les nommer, mais chez Jacob ces rencontres mènent souvent au commentaire sur le nom. En effet, les scènes de présentation permettent deux types de réflexion chez les personnages jacobiens : certains semblent connaître l'autre du moment qu'ils savent son nom, alors que d'autres se côtoient longuement avant de se « présenter ». Dans les deux cas, toutefois, la défaillance de la convention du nom est pointée, en mettant en lumière un rapport complexe entre le nom et la personne qui le porte.

1.3 Commentaires sur le nom

1.3.1 (In)adéquation entre nom et individu

Pour les personnages jacobiens, toutes les occasions sont bonnes pour commenter le nom des autres, ou encore le sien. Dans *Laura Laur*, un commentaire est formulé par Jean lorsqu'il se retrouve au grenier d'un garage avec Laur. Un homme les interpelle ainsi : « Ça ne sait pas lire ? » (*LL*, 25). Le choix du pronom « ça », plutôt que « vous », montre que le personnage, dont le lecteur ne saura lui-même le nom qu'à la page suivante, fait usage d'un français familier, voire pauvre. Plus encore, le pronom « ça » renvoie à une chose, déshumanisant de cette manière les personnages de Jean et de Laur. Lorsqu'il sait le nom du garagiste, Jean condense ainsi son impression : « Il s'appelait Gérald. Je n'y pouvais rien. Il tuait les lapins avec le tranchant de sa main droite » (*LL*, 26). La syntaxe de ce passage introduit une confusion quant à la phrase « Je n'y pouvais rien ». En effet, il est possible de

penser que Jean ne peut empêcher sa sœur de fréquenter cet homme, ou encore qu'il ne peut modifier son nom, mais qu'il aimerait le faire. Dans cette optique, le personnage de Jean se voit dépourvu du pouvoir lié à la nomination d'un autre personnage, et donc d'une capacité à transgresser les conventions sociales, fictionnelles et linguistiques. Ainsi serait confirmée la difficulté de ce personnage : « Je suis un faible. Je n'ai pas, à l'intérieur de moi, de ces déchaînements de forces qui poussent les êtres à la poursuite de destins effrénés [...] » (*LL*, 7). Or, d'autres personnages ont ce pouvoir de remise en question du nom. Dans *Rouge, mère et fils*, Luc entame curieusement la conversation avec son père, par une remarque sur son propre prénom : « - Hello, dit Félix. - Hello, consentit Luc, mais vous auriez dû m'appeler Thomas » (*RMF*, 112). En disant non pas qu'il souhaite s'appeler Thomas, mais bien qu'il aurait dû s'appeler ainsi, il semble vouloir s'inscrire dans la lignée de l'apôtre Thomas, qui symbolise le doute et le scepticisme. Ce n'est que plus d'une vingtaine de pages plus tard que Félix poursuivra cette discussion avec son fils : « "Le champagne t'a donné des couleurs, alors tu aurais préféré t'appeler Thomas ? Yes, dit Luc, parce que Luc, ce n'est pas un nom à donner à un gaucher. – Tu expliques ? dit Félix. – Les gauchers, les vrais,... commença Luc. - Attends ! dit Félix, ils lisent de droite à gauche et que donc, Luc... - Bien vu [...]" » (*RMF*, 132). Le personnage de Luc, tout à fait conscient de son nom, en interroge l'adéquation à sa personnalité en évoquant la possibilité de s'appeler autrement. Si, en raison de l'alcool, la discussion dérive de façon moins sérieuse, il reste que Luc remet en question le choix de ses parents et, peut-on penser, de l'auteure, de l'avoir appelé Luc. Il soulève de cette manière la notion de motivation du nom, soit sa capacité à représenter le sujet, à dire sur lui une quelconque vérité, notion commentée par Eugène Nicole :

C'est dans la fonction poétique à proprement parler que l'on trouvera l'essentiel des procédés où s'effectue la relation du signe et du contexte, soit pour "motiver" celui-ci par un

nom propre qui, dans ce cas, sera suffisamment transparent, soit – ce qui paraît le cas le plus fréquent – pour motiver le nom propre lui-même selon un procès où l'on peut voir, avec Rigolot, un désir de réduire son "opacité naturelle", mais où s'affirme aussi la motivation généralement à l'œuvre dans l'économie du texte romanesque³⁷.

L'opacité du nom engendre un processus de motivation plus subtil, qui s'inscrit dans la volonté de conserver l'illusion référentielle. En manifestant le désir de s'appeler autrement pour diverses raisons, Luc met le processus de motivation du nom en lumière, ce qui fait de ce passage un commentaire métatextuel.

Dans *Fugueuses*, le lecteur apprend tardivement que Christine Musse est la femme qui a aidé Stéphanie à accoucher de Nathe. Parce que la mort de sa fille Stéphanie lui a été cachée jusqu'à ce qu'elle voit l'avis de décès dans le journal, Fabienne ne connaît par conséquent pas cette femme. Celle-ci se rend au domicile de Fabienne et de Xavier, les parents de Stéphanie, Émilie et Antoine, pour faire signer une soi-disant pétition, en se présentant rapidement et sans hésitation : « Elle s'est nommée : Christine Musse. Elle a épelé "Musse" très vite pour ne pas perdre de temps » (*F*, 227). Le fait que Christine Musse ait insisté sur son nom a un effet chez Fabienne, qui le commente : « Je lui ai dit : "Je me serais bien appelée Musse, moi. Mais pas Christine. Marie. Marie Musse, je me serais bien appelée comme ça", et j'ai écrit sans problème, mon nom, adresse, code postal, numéro de téléphone. Elle m'a regardée signer. Elle a examiné ma signature. Ça paraissait lui en dire long et l'amuser » (*F*, 227). Fabienne marque bien la conscience de son prénom en évoquant l'idée qu'elle aurait préféré s'appeler Marie. Mais contrairement à Luc, elle ne regrette pas un nom qui serait mieux motivé : seules les sonorités du nom « Marie Musse » semblent l'inspirer. Ensuite, si Christine Musse observe attentivement la signature de Fabienne, c'est probablement pour s'en servir comme moyen

³⁷ Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », *loc. cit.*, p. 247.

d'identification, de manière à confirmer qu'elle se trouve bien devant la mère de Stéphanie. Plus tard, Fabienne réitère l'idée qu'elle aurait aimé s'appeler Marie Musse³⁸, lorsqu'elle pense à ses élèves : « Je refusais qu'ils me tutoient ou qu'ils m'appellent Fabienne. Je continuais à penser que j'aurais aimé m'appeler Marie Musse. Alors, j'aurais autorisé les étudiants à m'appeler Marie » (*F*, 237). En considérant l'idée qu'elle aurait pu s'appeler autrement et en construisant ses phrases au conditionnel, Fabienne suggère que le nom n'est qu'une fiction, et que le nom « Marie » aurait été préférable. Ainsi, elle soulève une série de questions : le nom répond-il à une exigence d'esthétique ou d'originalité ? Y a-t-il de « beaux » noms et d'autres moins ? Plus loin dans le roman, Fabienne prend la route, ce qui lui permet d'accéder à un état d'oubli, dans lequel elle laisse son nom : « La descente ensuite par les Laurentides, jusqu'au fleuve à Portneuf, la deuxième halte, où déjà je n'étais plus Fabienne Dumont, mais une femme anonyme qui reprenait la route jusqu'à la hauteur d'où on perçoit la baie de Saint-Irénée. La migration, c'était de parvenir à mon propre anonymat » (*F*, 236). En quête d'anonymat, non seulement parce que plus personne ne la connaît quand elle s'éloigne d'Aiguebelle, mais également grâce à son propre cheminement personnel qui évacue la réalité quotidienne, Fabienne accède à une liberté dont la perte de la conscience du nom, du moins en surface, semble être la clé. Ce personnage entretient une relation tendue avec son nom, perceptible dans cette recherche de l'anonymat, que Claude Lévesque considère chez Bataille comme « sacrifice du nom propre, [...] sa destruction rituelle³⁹ ». Il est possible de penser que pour Fabienne, l'absence de nom est plus riche, plus significative, et plus motivée par rapport à sa personne que le prénom qui lui a été attribué. La destruction de son nom, qui se manifeste

³⁸ Par effet de paronomase entre le prénom et le nom de famille, le nom imaginé, « Marie Musse », se rapproche de celui de Laura Laur.

³⁹ Claude Lévesque, « La parodie du nom propre dans les récits de Bataille », dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ, 1996, p. 235.

soit par son désir de changer de nom, soit par celui d'atteindre l'anonymat, s'apparente donc, plus qu'à un sacrifice, à une libération, comme si « Fabienne » était un nom chargé négativement sur le plan émotionnel. Il y aurait donc, d'un côté, le nom précieux à préserver et de l'autre, celui dont il faut se libérer.

1.3.2 Nom et destin

Dans *La Passion selon Galatée*, Gala ne commente pas le nom de son amie, « Babey », ce qui suppose qu'elle ne le trouve pas spécialement original. De son côté, Babey émet un commentaire sur celui que porte la narratrice, ce qui a pour effet de renvoyer Gala dans la marge : « - [...] Tu n'es pas bête, mais je sens que tu ne m'écoutes plus, Gala ! Quel nom ! [...] »⁴⁰ » (PG, 58). Plus tard, Babey développe cette impression d'étrangeté devant le nom de Gala dans une véritable discussion autour de ce prénom, avec les autres invités, lors d'une fin de semaine dans un chalet :

- Je peux te tutoyer, Gala ? demande Babey. Gala ? C'est un pseudonyme, ou c'est vraiment ton nom ? – Il y a Gala Dali qui s'appelait Gala, fait remarquer la femme longue qui s'appelle Tina. – Il y a une Gala Xie, dit l'homme à la femme longue qui s'appelle Yves.
- Dans mon cas, c'est Gala pour Galatée, je dis. – Comme le lait démaquillant de Lancôme, dit une voix. – Nicole ! s'exclame Babey. Quelle culture, ma chérie ! Tu ne sais pas qui était Galatée ? – Je ne sais rien, moi, répond Nicole. Je fais partie de la génération perdue qui n'a pas appris l'orthographe, moi, ma chérie. - C'était quelqu'un, Galatée ? demande Tina la longue. – On ne leur dira rien... rien de rien... non, je ne regrette rien, chante Babey. (PG, 67)

Dans la perspective du nom propre, cet extrait est très important. En effet, c'est dans ce passage que la narratrice mentionne le nom « Galatée » pour la première fois de tout le roman, ce qui correspond d'ailleurs au titre. Jusqu'à ce passage, rien ne laissait présager, outre le titre,

⁴⁰ Cette expression de l'étonnement devant le nom de l'autre est présente sous la même forme chez Proust, par l'entremise du personnage de Swann : « Verdurin ! Quel nom ! » (Marcel Proust, « Du côté de chez Swann », *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1913, p. 283).

que Gala pouvait être le surnom de Galatée. Lorsqu'on lui demande s'il s'agit d'un pseudonyme, elle ne répond pas précisément à la question. En effet, la phrase « c'est Gala pour Galatée » laisse planer un doute, pouvant indiquer soit que Gala est le pseudonyme ou le diminutif de Galatée, soit que ses parents l'ont vraiment appelée « Gala » en référence au personnage de Galatée, la statue de Pygmalion dans la mythologie grecque. S'ensuit une discussion entre les invités pour découvrir l'origine de ce prénom, comme le souligne Aleksandra Grzybowska dans sa monographie consacrée à Suzanne Jacob : « Après une telle présentation, s'ensuivent quelques associations, apparaissent certaines pistes d'interprétation qui s'avèrent opératoires puisqu'elles déterminent le parcours narratif du personnage⁴¹ ». L'interprétation de Grzybowska mène à penser que les personnages deviennent des herméneutes qui tentent de découvrir des liens entre le nom de Gala et d'autres Gala qui appuieront certains traits de caractère du personnage. Or, cette conversation semble davantage pasticher une recherche sur le nom, puisque la narratrice n'y intervient pratiquement pas et que plusieurs personnages sont tournés en dérision en raison de leur manque de culture. Ce pastiche remet en question l'idée répandue selon laquelle le nom en littérature est nécessairement doté d'un sens. Plus encore, il y a lieu de croire, grâce à quelques passages ultérieurs, que le personnage s'appelle véritablement Gala et non Galatée. D'une part, Gala apprend lors d'une visite chez sa sœur Titi qu'elles ont un demi-frère que leur père a eu avec la bonne. La nomination de ce fils est mystérieuse : « Mon frère s'appelle Éric T. » (*PG*, 138) et peut laisser penser que Galatée signifie plutôt Gala T. D'autre part, cette interprétation se renforce lorsque la narratrice met la main sur le testament de son père, gardé par Mike, le mari de Titi. Si ce dernier est appelé Mike par tous, le document officiel le nomme plutôt par son

⁴¹ Aleksandra Grzybowska, *loc. cit.*, p. 69.

nom complet : « "Gala touchera sa part d'héritage lorsqu'elle aura renoncé à trouver sa mère qu'elle recherche toujours sous couvert d'être une chanteuse. Michael Gray administrera la part de Gala qui reviendra à son fils Jean-René à l'âge de 21 ans si Gala n'a pas, à cette date, renoncé à ses recherches" » (PG, 138). Conventionnellement, un testament, document officiel, comporte les noms légaux des personnes qu'il mentionne, ainsi le vrai nom de Mike y est donné. Plusieurs pages plus loin, la narratrice ouvre par l'anaphore « Ce qui est vrai... » (PG, 170) une série de trois affirmations, dont la première concerne directement la question de sa propre nomination : « Ce qui est vrai, c'est que je m'appelle Galatée [...] » (PG, 170). Or, à la page précédente, elle disait pourtant : « Ce n'est pas vrai. Rien n'est vrai » (PG, 169). Ces deux dernières phrases fonctionnent sans doute comme une mise en garde devant ce que l'on considère comme « réel ». Ainsi apparaît un parti pris pour la fiction, tout ce qui est considéré comme constituant de la réalité s'avérant d'abord et avant tout une fiction, une « version des choses » qui aurait tout aussi bien pu être différente, comme l'expose Jacob dans l'extrait déjà cité de *La bulle d'encre*.

Si le commentaire portant sur la référence au personnage mythologique de Galatée était rapide, presque allusif, dans *Fugueuses*, Nathe glisse quelques mots concernant le nom à connotation mythologique « Ulysse », dans une syntaxe qui crée un effet de redoublement : « Ulysse, ses parents l'habillaient souvent en vert lime phosphorescent par peur de le perdre dans la foule. Ils ont appelé **Ulysse Ulysse**, et tout de suite après, ils se sont mis à avoir peur de le perdre » (F, 45, je souligne). Une certaine fatalité paraît se dégager de cette affirmation, Nathe semblant aussi pointer ironiquement la corrélation avec la référence littéraire évidente au personnage de l'*Odyssée* d'Homère, qui met plus de vingt ans à retrouver sa maison. Nathe suggère ainsi que le nom dicte un certain comportement. Comme Frank Wagner le souligne,

l'intertextualité dans les noms est assurément liée à la question de la fiction : « En régime romanesque, le procédé [d'intertextualité], fonctionnant dans l'espace du tout livresque, connote ainsi l'essence fictionnelle des personnages qu'il concerne, de même par métonymie que celle des univers dans lesquels ils évoluent⁴² ». De cette manière, il est significatif, dans ces deux derniers cas, que ce qui est donné pour une réalité, même ironiquement, soit basé sur une fiction, réitérant ainsi les convictions de Suzanne Jacob. Dans *Rouge, mère et fils*, Delphine semble, un peu comme les parents d'Ulysse, croire à un déterminisme du nom. Jean, un guide, présente à Delphine les chevaux qu'ils utiliseront pour la visite : « Le cheval de Delphine était brun rougeâtre — alezan, dit le guide — avec une crinière épaisse et noire, une jument en fait, elle s'appelait Véga, elle avait sept ans. Le cheval du guide, Panache, était noir » (*RMF*, 258). Si les noms des chevaux semblent au premier abord se fondre dans la masse d'informations données, Delphine récupère le nom de sa jument pour justifier l'état de leur relation :

Elle eut le sentiment qu'ils formaient à eux deux l'entier cortège du vieux Saturne traversant les montagnes de Chine sur son bœuf. Sans doute était-ce le nom de Véga qui lui avait fait penser au vieux Saturne, Véga, la plus brillante étoile du ciel boréal, une jeune étoile double de couleur bleuâtre beaucoup plus brillante que Gemma de la Couronne boréale [...] (*RMF*, 259).

Une fois connu, le nom, pour Delphine, est une donnée significative qui demeure gravée dans ses pensées et qui semble déclencher des réflexions sur le destin de qui le porte. Se référant à une citation balzacienne, Eugène Nicole aborde d'ailleurs la question du destin des personnages : « le passage [...] revendique l'exception d'un usage : celui du Nom comme signe de la motivation romanesque, inscription fondatrice d'un récit, annonce même d'un

⁴² Frank Wagner, *loc. cit.*, p. 32.

destin remarquable⁴³ ». Cette idée est illustrée dans *Fugueuses*, quand Alexa raconte sa première rencontre avec François Piano, dont on apprend qu'il est son amant, sur le traversier entre Québec et Lévis. Alexa s'y trouvait car elle avait reconduit Vanessa, une amie troublée par le divorce de ses parents. Au cours des quelques pages consacrées à la vie de Vanessa se glisse un commentaire sur son nom, qui témoigne d'une véritable conscience du nom propre de la part du personnage : « Vanessa lui avait dit détester son prénom de Vanessa, un prénom foutu d'avance » (*F*, 164). Cette remarque appartient à une vision fataliste, le personnage de Vanessa ne voyant aucune issue à ses malheurs en raison du nom qu'ont choisi ses parents. Or, le lecteur ne saura pas pourquoi le nom de Vanessa est plus qu'un autre « foutu d'avance », mais après avoir été reconduite par Alexa près de chez elle, Vanessa se suicide. Le commentaire sur le nom d'un personnage très secondaire confirme le déterminisme du nom et sa critique, Vanessa ayant elle-même mis fin à ses jours pour répondre à la fatalité ironiquement annoncée par nulle autre qu'elle-même. D'une façon encore plus marquée, au début de la deuxième partie de *La Passion selon Galatée*, la narratrice raconte la discussion qu'elle a eue avec un chauffeur de taxi, discussion qui portait sur le nom propre :

Jean-Jacques Lasalle dit qu'il est né rue La Salle, à une rue d'où je vais. Si je le désire, je peux vérifier son nom sur le permis affiché : il est en règle et la photo correspond. Mais ce n'est pas tout. Il dit qu'il y a autre chose à découvrir à son sujet. Il se tait. Je cherche. Il attend. Je ne trouve rien. Je lui dis que je donne ma langue au chat. Eh bien, il conduit un taxi La Salle. Un gargouillis d'étonnement médusé accompagnant une vague excuse pour mon manque de perspicacité sort de ma bouche. Il me pardonne. Il m'explique que la plupart des gens mettent un bon moment avant de remarquer la triple coïncidence. Il dit que les gens ont bien autre chose en tête. (*PG*, 152)

Ce personnage n'a aucune incidence sur le déroulement du récit, mais son discours est très significatif à un autre niveau. En effet, en mentionnant la triple coïncidence de son nom, de

⁴³ Eugène Nicole, *loc. cit.*, p. 244.

son lieu de naissance et de la compagnie qui l'emploie, pour observer une tendance dans les réactions des gens, il manifeste dans le récit une sorte de leitmotiv de la nomination. Dans cette optique, la dernière phrase du passage est fondamentale. En disant que « les gens ont bien autre chose en tête », il sous-entend, de façon peut-être amère, que malgré son aspect anecdotique, la question du nom est intéressante et propice à la révélation de coïncidences, dévoilées par la littérature. Ce passage a donc un rôle métafictionnel, en ce qu'il cristallise le discours romanesque sur le nom.

De son côté, le personnage de Delphine, dans *Rouge, mère et fils*, émet une réflexion sur la façon dont sont considérés, voire conservés, les noms des morts. Contrairement à Laura Laur, qui dit ne pas se soucier qu'il y ait une tombe avec une inscription pour son enfant mort, le nom semble être pour Delphine tout ce qui reste de ces gens décédés :

Ils étaient dispersés. Éparpillés. Ceux de Saint-Lin avaient été les derniers, au début des années mille neuf cent, à avoir reposé quelques années sous une pierre gravée à leur nom, à l'ombre des mêmes pins gris. Ensuite, les archives avaient brûlé ; le village avait changé de nom ; ils avaient fait abattre les pins, fait casser les pierres tombales, fait éventrer la terre, fait déménager les ossements en tas à l'extérieur du village, fait répartir les tas sous des noms de famille sans siècle, sans année, sans prénom : Archambault, Saint-Onge, Mathieu. (RMF, 26)

Les morts ont un nom de famille accolé à leur tas d'ossements, mais Delphine semble déplorer le fait qu'ils aient été dépouillés de leurs prénoms, comme si le nom de famille ne rendait pas la spécificité de chacun, idée qui correspond d'ailleurs à l'image du « tas ». En effet, le nom de famille regroupe de façon large et englobante une série d'individus, dans une mémoire en quelque sorte collective. Quant à la pierre tombale qui conserve le nom et le fait transcender le temps, elle marque le lien du nom avec la mort, ce qu'affirme Roger Dadoun dans un article : « Le nom est apport d'éternité : inscription sur la pierre — tombale. "Où va le nom ?". Il va à

la mort, il va avec la mort. Ils vont bien ensemble⁴⁴ ». Ensuite, le septième chapitre du roman apprend au lecteur, par une narration omnisciente focalisée sur Lorne, que Delphine peint des huiles sur toile ou sur papier. Elle nomme son projet en cours *Suite H* : sa démarche consiste à intituler ses créations par des mots qui contiennent des *h* muets, comme « hiver » ou « hôtel ». Ce projet est guidé par une question de nomination liée à un membre de la famille de Delphine :

Alors, Delphine est retournée à ses encres en disant que l'idée des *H* lui était venue de son grand-père maternel qui s'appelait Edmond Mathieu, Mathieu avec un *H*, qui avait décidé, à sa majorité, à vingt et un ans à l'époque, qu'il en avait assez et il avait fait les démarches et il avait obtenu de changer son nom pour Matieu sans *H* sur tous ses papiers (*RMF*, 228).

L'interrogation constante des personnages de Delphine et de Luc au sujet du nom propre serait donc héritée du grand-père de Delphine. Si le lecteur sait que Delphine porte le nom « Laurier » par alliance, il apprend ici que son grand-père maternel s'appelait Matieu⁴⁵. Bien qu'il soit rare, dans la société québécoise, qu'un enfant porte le nom de famille de sa mère, il est possible, toutefois, de penser que Delphine s'appelle Delphine Matieu. Dès lors, cette réflexion du grand-père suggère que toute personne, au-delà des noms qu'elle porte est, en réalité, dotée d'un héritage beaucoup plus vaste. En effet, le nom porté ne rend pas compte des quatre grands-parents et ne suit qu'une seule lignée. Par son projet artistique, Delphine cherche à comprendre la démarche de son grand-père et à poursuivre sa réflexion : « Donc pour lui, Edmond Matieu, le *H* représentait peut-être la mort écrite, tu comprends, a dit Delphine, une sorte de petite tombe cachée parmi les autres lettres vivantes, une lettre sans le souffle, et donc peut-être la mort » (*RMF*, 230). En effet, seule la lettre *H* est problématique

⁴⁴ Roger Dadoun, « À Babel, qu'en fut-il ? », *Corps écrit*, n° 8, Les Presses universitaires de France, décembre 1983, p. 6.

⁴⁵ Il est par ailleurs à noter qu'un artiste peintre français s'appelant Georges Mathieu (avec un *h*, celui-là) a œuvré dans l'abstraction lyrique, en travaillant des huiles sur toile.

pour son grand-père, car il conserve le *D* muet de la fin de son prénom. En supprimant le *H* de son nom, il a voulu y effacer le signe de la mort, tenter de briser le lien entre le nom et la mort. Enfin, le dernier chapitre de *Rouge, mère et fils* met en scène Delphine et Lorne, en visite au Château Montebello, où le Trickster travaille depuis quelques jours. Delphine est la seule cliente à se présenter à l'activité guidée à dos de cheval, ce qui établit évidemment un rapport plus personnel avec le guide. Par conséquent, s'ensuivent des interrogations quant aux présentations :

Le guide était un homme jeune, aux longues mains déliées un peu comme celles de Luc, il se présenta. Il s'appelait Jean. Pas de nom de famille, pensa Delphine, c'était fréquent, c'était tout le temps, tout le monde voulait appartenir à la grande famille Tout-Court, ou retourner aux temps des apôtres du Nouveau-Testament qui avaient fait tout leur beurre sans nom de famille [...] (*RMF*, 257).

Cette réflexion est intéressante dans la mesure où l'omission du nom de famille semble, pour Delphine, correspondre à une volonté de s'inscrire dans l'universalité, volonté qu'elle juge ironiquement dans l'expression « la grande famille Tout-Court » où « Tout-Court », avec son trait d'union et ses majuscules, devient un nom. Ainsi, en voulant ne pas nommer, Delphine le fait tout simplement autrement, comme si la nomination était inévitable et que le véritable anonymat n'était pas possible, l'absence étant aussi un nom.

Luc amorce également une réflexion sur le nom quand il raconte comment s'est passée sa première rencontre avec Lorne, indiquant qu'il l'appelle ainsi selon le propre désir de Lorne : « Ni valet ni roi, un mister Lorne, "appelle-moi Lorne", Louka chéri, fais un dodo » (*RMF*, 32). Il est possible de croire, à la suite de cette demande, qu'il s'agit d'un nom de famille. Luc dévoile ensuite l'autre nom de famille de Lorne lorsqu'il se rend à son bureau : « Le lendemain à neuf heures, Mister Raw était en réunion. Luc a insisté, c'était une urgence, qu'on lui dise que c'est de la part de Luc, Luc tout court, yes madame. [...] Mister Raw, c'est

Lorne [...] » (*RMF*, 96). Ce passage suppose qu'il y a une différence entre la personne publique et la personne privée, différence marquée entre autres par le nom. Le roman illustre ici la notion de chaîne référentielle, qui « est simplement la suite des expressions d'un texte ou d'un discours interprétées comme mention d'un seul et même individu⁴⁶ », et où les variations du nom interviennent fortement. De plus, il est sous-entendu dans le passage que la secrétaire a demandé à Luc son nom de famille. En omettant de le dire, Luc renforce l'idée qu'il est proche de Lorne, évoquant différentes nominations selon les cercles d'appartenance, comme le mentionne Francis Corblin :

Les communautés épistémiques présupposées par le nom et le prénom ne sont évidemment pas identiques : le prénom présuppose un cercle plus étroit, et davantage de familiarité entre l'utilisateur et l'individu. Le nom complet renvoie à une communauté plus large, et à l'absence de familiarité entre l'utilisateur et l'individu. Les normes qui définissent ces usages sont des conventions sociales [...]⁴⁷.

La question des cercles d'appartenance pointe la complexité des liens qui unissent plusieurs personnes et tend vers la notion de l'éclatement du sujet. Dans la foulée de cette réflexion avancée par son fils, Delphine continue à s'interroger : « [...] de toute façon, pourquoi est-ce qu'elle aurait dit à son guide — Jean — qu'elle s'appelait Delphine Laurier ? Puisqu'il n'avait pas de nom de famille, c'était tout de même gênant d'en avoir un » (*RMF*, 258). En ne cessant de se questionner sur la façon de se présenter, Delphine laisse beaucoup de temps s'écouler entre le moment où Jean se nomme et celui où elle le fera aussi et encore ne se nomme-t-elle que parce qu'il le lui demande : « Le guide avait écouté attentivement Delphine et il lui promet tout ce qu'elle voulait, mais comment s'appelait-elle ? Est-ce qu'elle pouvait lui dire son

⁴⁶ Francis Corblin, « Noms et autres désignateurs dans la fiction », dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom, op. cit.*, p. 95.

⁴⁷ Francis Corblin, *ibid.*, p. 101.

nom ? » (*RMF*, 258). Cette question indique qu'une hésitation a été perçue par Jean et suppose que le nom peut être divulgué ou non par celui qui le porte.

On trouve, dans *Fugueuses*, une longue réflexion portant sur le salissage du nom de famille. Dans le train les menant au pensionnat, Stéphanie explique à Émilie une fiction qu'elle a construite⁴⁸ avec son amie Carole : la vie serait parsemée de gens se comportant comme des « zones occupées » et comme des « zones libres ». En tentant de lui expliquer la différence entre les deux, Stéphanie a recours à la question de la signature pour illustrer son idée ; présageant qu'Émilie fait partie du premier groupe, elle lui dit : « "[...] Tu ne pourras jamais rien commencer que tu pourras terminer et signer de ton nom, tu seras une Z.O. à tout jamais, zone occupée par la peur" » (*F*, 94). Quelques pages plus loin, Émilie réagit enfin à ce long discours, en axant elle aussi ses arguments autour de la question du nom propre :

Je lui ai dit : "Si tu te fais prendre, tu auras sali ton nom, notre nom." Stéphanie a ricané : "L'histoire du nom sali et déshonoré, c'est encore la peur dans laquelle ils se vautrent, papa, maman, les Z.O. Ils appellent ça leur honneur, leur fierté, je les emmerde. Croient-ils que les noms, on les emporte avec nous dans la mort ? Je m'en tape des mots, je m'en tape [...]" (*F*, 99).

Ce dialogue entre Émilie et Stéphanie oppose deux conceptions du nom : Émilie le voit comme un élément rassembleur d'une même famille, comme en témoigne la correction « ton nom, **notre** nom », alors que Stéphanie suggère que le nom n'est que le produit issu d'une convention sociale à laquelle on « croit », et qui n'est, au fond, qu'un même mot, qui aurait pu être autre, attribué à plusieurs individus pour les désigner. Des années plus tard, Carole Monty rencontre à nouveau Émilie, et lui explique comment sa relation avec Stéphanie s'est terminée :

⁴⁸ La notion de la construction de conventions est répandue dans les textes jacobiniens, et s'étend au-delà de la question du nom.

"Parce que, dit Carole, après avoir été reçue au Barreau, Stéphanie m'a annoncé que, elle et moi, c'était fini. Et moi, j'ai cherché un moyen de la retenir. Si elle ne m'aimait plus, il n'y en avait pas cent mille, et j'ai pris celui qui restait, le chantage. Peut-être qu'elle n'avait pas tout à fait respecté les termes de notre entente financière, mais moi, de mon côté, j'avais conservé les preuves de tout ça, la prostitution. Moi, j'avais dit longtemps à Stéphanie que ça n'avait rien à voir avec la prostitution, tu sais, on crânait, c'est tout, et ça payait bien. Mais pour le chantage alors, voilà. J'ai menacé Stéphanie de salir son nom." (*F*, 203).

Salir le nom de quelqu'un est donc ici l'ultime menace, celle qui pourrait, en dernier recours, convaincre l'interlocuteur. Or, le lecteur se souvient que Stéphanie ne craignait pas de salir son nom, ce qui explique qu'elle ne soit pas restée auprès de Carole Monty. À la fin du roman, pourtant, Nathe, la fille biologique de Stéphanie, menace Christine Musse de salir son nom si elle ne lui obéit pas : « "Demain, tu m'attendras, à l'hôpital, dans la salle de télévision à partir de onze heures, et n'oublie pas, sans quoi, tu vas voir comment je peux te le salir, ton nom de Musse." Musse était horrifiée, je me suis dit, voilà le visage de l'horrifiée par excellence [...] » (*F*, 302). Contrairement à Stéphanie qui ne croyait pas à cette menace, Nathe semble penser qu'elle effraie vraiment Christine Musse, qui va pourtant la trahir. Or, du haut de ses douze ans, Nathe brandit une menace qui atteint la question de la réputation, liée à la nomination. Si le nom peut être sali, c'est qu'il compte et qu'à travers lui, il est possible d'atteindre l'intégrité de la personne.

Ainsi, qu'ils soient ironiques ou non, les commentaires sur le nom, par leur présence massive, permettent d'insister sur cette question et d'en considérer de nombreux aspects. Sont ainsi interrogées l'adéquation du nom à la personne qui le porte, l'origine du nom et son inscription dans un fatalisme ironique, ainsi que le rôle qu'il joue dans les différents cercles d'appartenance qu'il dévoile.

1.4 Découvrir le nom

Habitués à commenter les noms, les personnages jacobiens se trouvent pour la plupart déstabilisés lorsqu'ils ne connaissent pas le nom de leur interlocuteur. Ils s'appliquent alors à le découvrir. Ce phénomène est très présent dans *Laura Laur* : « Ma voix, dans ma tête, dit à Laur que nous découvrirons le nom de la femme d'en haut. "Laur, je le découvrirai, je te l'offrirai en cadeau de naissance, Laur" ». La phrase de Jean témoigne non seulement d'une curiosité pour le nom de sa voisine, mais lui donne une fonction précieuse et inusitée par l'allusion au « cadeau de naissance », expression hyperbolique qui suggère que le nom a beaucoup de valeur pour Jean et Laur. Comme le nom est habituellement un « cadeau » reçu à la naissance, il y a lieu de croire que Laur est insatisfaite du sien, Jean cherchant à lui donner celui d'une autre. De plus, la construction grammaticale de la phrase réitère cet intérêt porté au nom : celui de Laur occupe l'espace des deux extrémités de la phrase.

D'ailleurs, les personnages dans *Laura Laur* se présentent plusieurs fois dans le roman : Laura se présente une fois à Gilles et une fois à Pascal, et une troisième présentation a lieu entre Gilles et Pascal. Le lecteur a donc accès à deux présentations par personnage, ce qui montre que le nom dépasse la seule fonction d'identification : « les noms propres romanesques ont pour but [...] d'assurer l'identification des membres d'un groupe et la continuité de cette référence dans le procès de la narration⁴⁹ ». En effet, le lecteur connaît déjà le nom des personnages lors de la deuxième présentation, lieu de la « révélation » du nom. Le chapitre « Gilles » se compose d'une structure à double temporalité : le narrateur raconte la vie de Gilles lorsqu'il est à son bureau, tout en l'entrecoupant de scènes vécues avec Laura. C'est

⁴⁹ Eugène Nicole, *loc. cit.*, p. 235.

ainsi que la scène de présentation entre Gilles et Laura se déroule dans une analepse, les deux personnages ayant par conséquent déjà été nommés par la narration :

C'est à ce moment-là qu'il constate avec stupéfaction qu'il ne sait pas le nom de la fille dont les jambes longues disparaissent sous le tableau de bord. Elle regarde les cadrans. Il n'y a rien à franchir, il n'y a pas d'obstacles du bras de transmission à la cuisse gauche. La cuisse gauche de qui ? Il ne sait pas son nom et c'est naturel. – Je ne sais pas votre nom, dit-il. Elle rit. – Vous avez l'air heureux malgré tout. Il hausse les épaules, juste un peu trop. Il sent ses épaules dépasser la mesure du geste de hausser les épaules. Il rit. – Laura, dit-elle. Laura Laur. – Gilles, dit-il. Gilles Fèvre. (LL, 53)

Le personnage de Gilles, en constatant « avec stupéfaction » ne pas connaître le nom de la fille avec qui il se trouve, montre bien qu'il s'agit d'une situation extraordinaire, comme si tout interlocuteur était tenu de savoir le nom de l'autre. Pourtant, le narrateur ajoute que c'est « naturel ». Or, ce n'est naturel que l'espace d'une phrase, puisque Gilles ne peut s'empêcher de le faire remarquer à Laura. De même, cette dernière indique « qu'il a l'air heureux **malgré tout** », ce qui renforce l'idée qu'ignorer le nom de l'autre est susceptible d'entraîner un malaise. Sont ainsi postulés plusieurs degrés dans la connaissance de l'autre, le nom en constituant un majeur, quoique pas forcément premier. Le chapitre consacré au personnage de Pascal, un autre amant de Laura, est construit dans une temporalité tout aussi discordante. En effet, le narrateur revient sur le moment où Pascal et Laura se sont rencontrés, ne nommant Laura par son nom qu'à partir du moment où il raconte enfin, treize pages après le début du chapitre, l'épisode où Laura et Pascal se sont officiellement présentés :

- Alors bébé, on se sent mieux ? Bois ton orangeade avant que ça tourne en pisse. Je m'appelle Pascal. [...] Il parlait gentiment. – Je ne me suis jamais fait parler comme ça. - Il était temps. Comment tu t'appelles ? – Ça dépend. Des jours, je m'appelle Madeleine, des jours je m'appelle Jeanne, d'autres jours, je m'appelle Laura. – C'est trop compliqué pour moi. Laura, ça suffit. Oké bébé ? On y va ! Oublie pas le sac et ton vieux linge ! (LL, 111)

Lorsqu'elle s'était présentée à Gilles Fèvre, elle avait dit s'appeler Laura Laur. Cette fois-ci, « Laur » est complètement évacuée, au profit d'une confusion à propos de son « vrai » nom.

Que Pascal choisisse de l'appeler Laura, plutôt que Madeleine ou Jeanne, semble être tout à fait fortuit, ce qui peut encore être un indice que le principe du nom est vu d'abord et avant tout comme une fiction. D'ailleurs, c'est Pascal qui choisit entre les trois, sans même exiger de savoir pourquoi elle a plusieurs noms, et finalement sans avoir recours à l'un d'eux : « [Pascal] ne semble pas intéressé à savoir qui est Laura. Immédiatement après lui avoir demandé son prénom, Pascal le délaisse, lui préférant "bébé" et l'image toute faite qu'il a d'elle⁵⁰ ». En effet, le changement s'effectue plutôt au sein de la narration, où « Laura » se substitue à « Bébé », à partir de cette présentation. De même, lors de sa présentation avec Gilles Fèvre, Laura ne répond pas de façon naturelle : il faut que Pascal insiste pour qu'elle lui dise son nom, après qu'il lui a dit le sien. Lorsque Gilles Fèvre et Pascal se rencontrent, le lecteur a accès à une deuxième présentation de ces personnages, effectuée pratiquement dans les mêmes termes que lors de leur présentation avec Laura : « - Je m'appelle Gilles Fèvre, dit Gilles en ouvrant la portière. - C'est une grosse voiture que vous avez là ! Moi, c'est Pascal » (LL, 127). Le fait que le narrateur indique par une incise que c'est Gilles qui dit s'appeler Gilles Fèvre, plutôt que de recourir au pronom personnel « il », est significatif. Il ménage ainsi implicitement la possibilité que le personnage s'invente un nom, et réitère l'adéquation entre les propos du narrateur et ceux du personnage. Ce phénomène est semblable à celui où Laura disait avoir plusieurs noms, alors que jamais la narration ne la désigne en tant que Jeanne ou Madeleine.

Si seule Laura semble indifférente lorsqu'elle ne connaît pas le nom de son interlocuteur, la plupart des autres personnages entretiennent un véritable désir de connaître le

⁵⁰ Karine Pellerin, « Laura Laur et son espace », dans *L'espace de la femme marginale dans Laura Laur de Suzanne Jacob et L'enfant chargé de songes d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Faculté des lettres et sciences humaines, 2005, p. 81.

nom de l'autre. C'est d'ailleurs le cas du frère angoissé de Laura, Serge, pour qui ne pas savoir le nom de quelqu'un est présenté comme la preuve irréfutable qu'on ne le connaît pas : « - Je demandais ça, on ne connaît pas Agnès depuis si longtemps après tout. Et son mari, pas du tout. Je ne sais même pas son nom » (*LL*, 157). À cela, Thérèse offre une réponse qui vise à remédier à cette situation : « - Il s'appelle Gilles. Tu t'en fais pour rien. Cesse de t'inquiéter pour rien, Serge » (*LL*, 157). Le discours de Serge présuppose une adéquation entre la personne et son nom, le nom étant la porte d'entrée pour connaître quelqu'un. De la même manière, cette obsession de vouloir nommer l'autre revient lors d'un rendez-vous entre Gilles et Laura. Alors qu'il visionne un film pornographique dans un motel miteux, Gilles essaie de reconnaître Laura parmi les actrices, persuadé qu'elle y tient un rôle : il « essayait de saisir les visages, de les nommer, d'en nommer un seul, celui-là » (*LL*, 86). Il y aurait donc de nouveau une équivalence entre le fait de « saisir » et de « nommer » quelqu'un, ce phénomène se manifestant le plus souvent lorsqu'un personnage fait une nouvelle rencontre.

En contrepoint, il peut aussi arriver qu'un personnage en connaisse un autre sans toutefois savoir son nom. En effet, dans *Rouge, mère et fils*, on apprend que le Trickster est l'homme dont Armelle s'est servi comme géniteur potentiel, parce que son mari Félix ne voulait pas avoir d'autre enfant. Le Trickster ne connaît pourtant pas le nom d'Armelle. Pour la retrouver, il se met à le chercher avec une grande détermination dans une enquête relatée dans les chapitres cinq et six du roman. Par conséquent, les commentaires sur le nom y sont plus abondants encore que d'ordinaire. Le Trickster s'arrête d'abord chez un concessionnaire de voitures : « "Tu ne peux pas fouiller comme ça dans les fichiers, c'est pour quoi faire ? - Pour trouver le nom de la propriétaire d'une Camry beige foncé [...]" » (*RMF*, 203). Il quitte bredouille cet endroit, n'ayant pas assez d'informations pour retrouver le nom de celle

que le lecteur, lui, sait s'appeler Armelle. Ensuite, alors qu'il nage dans une piscine intérieure, il pense à son mentor littéraire, Charles Bois, que l'on devine décédé : « En émergeant de l'eau de chlore du *Why*, ce samedi-là, le Trickster demanda à Charles Bois de le guider vers le nom de cette femme et lui promit qu'aussitôt qu'il tiendrait ce nom, il rentrerait auprès des livres qu'il avait hérités de lui » (*RMF*, 208). Cette demande semble mener le Trickster sur de nouvelles pistes. En effet, dès le paragraphe suivant, il se dirige vers une poissonnerie, se rappelant que la dame lui avait offert un homard frais à la suite de leurs trois rapports sexuels. Sans même le demander, un poissonnier lui donne une partie du nom de la femme en question :

- C'est de la fameuse belle truite que t'as là, dit le Trickster. - C'est pas de la truite, mon homme, c'est de l'omble sauvage, c'est les ombles de madame Ryan qui sont arrivés une semaine en retard. Était pas contente, la madame, mais qu'est-ce tu veux, ça se commande pas, des ombles sauvages, c'est devenu trop difficile à avoir, maintenant, je suis obligé de les passer en filets, et puis elle, elle a été bien contente de partir avec sa caisse de homards [...] (*RMF*, 209).

Grâce au bavardage de ce personnage, à qui il n'avait pas encore eu le temps de poser de questions, le Trickster apprend le nom de famille d'Armelle en même temps que le lecteur, qui ne la connaissait jusque-là que par son prénom, procédé fictionnel calqué sur la réalité :

Dans la vie courante, il advient en effet fréquemment que nous ne connaissions telle ou telle personne que par son nom, ou son prénom. Aussi l'occurrence d'un phénomène d'onomastique partielle en régime fictionnel, dans la mesure où elle reproduit et par là confirme notre expérience extralittéraire autant qu'elle se voit confirmée par elle, peut-elle être perçue [...] comme un phénomène d'accréditation de la fiction⁵¹.

Mais, en cherchant à mettre en lumière les conventions sociales qui nous régissent, le roman inverse cette idée : ce ne sont pas les lecteurs qui sont dans l'ignorance, mais bien les personnages, ce que souligne encore une fois le processus de recherche du nom par le

⁵¹ Frank Wagner, *loc. cit.*, p. 24.

Trickster. Cette précieuse information qu'est le nom de famille lui redonne d'ailleurs espoir. D'abord, il épluche le bottin téléphonique, mais cette étape ne lui permet pas de retrouver la bonne madame Ryan. Par instinct, il se décide à retourner voir Luc, d'une part parce qu'« il ne doutait pas de tenir le bon nom » (*RMF*, 210), mais aussi pour lui raconter « les péripéties de la semaine qui l'avaient mené jusqu'au nom de Ryan » (*RMF*, 210). Rapidement, leur conversation s'oriente autour de la question du nom. Luc devinant peu à peu qu'il s'agit d'Armelle, la femme de son père, le Trickster commence à trouver son attitude étrange : « - À chaque fois que tu parles, dit tranquillement le Trickster, j'entends, c'est comme un trou, c'est dans ta voix, qui me dit que mon histoire, tu... je ne sais pas, mais cette femme-là, et ce nom-là, Ryan, ça se peut que tu les connaisses » (*RMF*, 212). Peut-être parce qu'il peine à trouver le nom complet de la dame et qu'il aimerait que Luc l'aide davantage, le Trickster lui avoue ensuite son vrai nom :

- [...] Je vais me débaptiser. Fini le Trickster. Mon nom, c'est Jean Saint-Onge. - Le Trickster, c'est mieux, dit Luc. - Tu vois, tu viens encore de te trahir, tu préfères que j'aie un nom sans papier. Ça te gêne que j'aie des papiers, mais on a tout le temps d'y penser, je vais y aller. Si je ne t'ai pas vu arriver en octobre, je redescends. De ton côté, tu retiens un nom, Ryan. - Ryan, répéta Luc. - Mes oreilles ne me trompent pas, dit le Trickster, tu me mens. Ce nom-là, tu le connais par cœur (*RMF*, 213).

Par cet aveu de son « vrai » nom, le Trickster semble vouloir se rapprocher de Luc, comme s'il se rendait compte que le nom est la clé de ce rapprochement. De plus, le syntagme « nom sans papier » suppose l'existence d'autres types de noms : il y aurait des noms officiels s'opposant aux noms officieux, aux surnoms, réitérant de cette manière la tension entre ce qui est pris pour la réalité et la fiction. D'une façon similaire, dans *Fugueuses*, Alexa apprend par son père qu'elle a une demi-sœur aînée, Macha. Quand celle-ci a voulu entrer en contact avec son père, elle n'a voulu connaître ni la personnalité de son père, ni ses traits physiques, ni même obtenir une photo de lui, seulement connaître son nom : « Macha, vers l'âge de douze, treize ans, s'est

mise à menacer de tout faire sauter si sa mère ne lui donnait pas **le nom** de son père » (*F*, 178, je souligne). Le nom serait donc l'information la plus précieuse pour accéder à la connaissance d'un autre individu.

Si certains personnages sont prêts à tout pour découvrir le nom de l'autre, tous ne veulent pas dévoiler leur nom. Ainsi, le nom est l'enjeu d'une tension entre le désir de le connaître et la volonté de le garder pour soi. Dans *Laura Laur*, par exemple, Laura avoue à Pascal qu'elle a eu un enfant, aujourd'hui décédé. Sous l'effet de l'alcool, son discours est plutôt divaguant. Afin de mieux la comprendre, Pascal l'interroge directement sur le nom : « Pascal soulève Laura, il la transporte. Elle pleure. - Il y a une tombe avec son nom dessus ? demande Pascal. - On s'en fout. Il y a, oui, une tombe » (*LL*, 121). Laura semble entretenir une confusion à propos des noms sur plusieurs plans, sur lesquels je reviendrai. Or, il semble que la question de Pascal visait à prouver l'existence de cette petite fille, comme si le nom était une preuve, et même une validation de l'existence. Laura prônerait plutôt la thèse inverse : le nom n'est qu'une fiction, comme le suggère d'ailleurs l'instabilité de sa propre nomination. Dans la même optique, lorsque Nathe, dans *Fugueuses*, apprend qu'elle est la fille de Stéphanie et non d'Émilie, elle hésite à y croire et finit par penser qu'au fond, il ne s'agit que de noms de mère, au même titre que pour son ami Ulysse qui a été adopté et sait encore moins que Nathe qui est sa mère biologique : « Je venais en un éclair d'imaginer Ulysse au Brésil à la recherche de sa mère, une parmi des milliers, un prénom entre des milliers de prénoms portugais, chinois et africains. Ça allait mieux. J'ai dit à Musse que c'était sans importance, le prénom de ma mère, l'urgence, c'était de trouver le moyen d'aider Blanche [...] » (*F*, 301). Ainsi, la fin de *Fugueuses* voit Nathe abandonner sa recherche,

convaincue désormais que le nom n'est qu'une convention sociale et linguistique, et donc, une fiction dominante.

Toutefois, on observe aussi l'attitude inverse dans l'œuvre de Jacob : certains personnages en baptisent d'autres en se basant sur des comportements ou des traits physiques. Par exemple, à la fin du premier chapitre de *La Passion selon Galatée*, la narratrice est témoin d'une querelle entre deux dames âgées dans un restaurant. Afin d'identifier les protagonistes de son histoire, elle invente des surnoms forgés sur certaines de leurs caractéristiques physiques :

Celle qui portait le rouge à lèvres fuchsia n'en pouvait plus. Elle a ramassé ses deux sacs et elle est allée s'exiler à l'autre bout de la banquette au moment où le garçon s'amenait avec les tasses et les théières. "Quel sale caractère !" a expliqué au garçon la deuxième vieille au rouge à lèvres rose rose. "Bonjour, mesdames !" a chanté une voix qui s'avancait de la rue et qui s'adressait aux deux dames en froid. Fuchsia s'est tournée résolument vers le mur pendant que Rose rose faisait signe à la passante de s'approcher [...] (PG, 18).

La majuscule aux noms de couleurs transforme les caractéristiques vestimentaires en noms. Le même phénomène se produit plus tard dans le roman lorsque Gala et Babey sont prises en otages par les auteurs d'un hold-up à la banque. Comme elles ne connaissent évidemment pas le nom de leurs ravisseurs, elles repèrent des caractéristiques distinctives qui serviront à les désigner entre elles : « Mon homme à moi portait des bottes Boulé, je connais. Ce sont les bottes western que Baldwin enfle pour faire ses gammes. L'homme de Babey avait une toile d'araignée tissée à partir du coude et qui s'étendait sur le bras et l'avant-bras, un tatouage exceptionnellement réussi. – Prépare-toi, a dit l'Araignée à Bottes Boulé » (PG, 113). Encore une fois, c'est l'apparition de la majuscule qui officialise le surnom. En effectuant cette modification par deux fois, la narratrice de *La Passion selon Galatée* manifeste un intérêt marqué pour la nomination des inconnus. Beaucoup plus loin dans le roman, Gala rencontre le

personnage du Bourru, homme mystérieux engagé dans des activités illicites. Un soir, deux hommes se présentent à sa maison et Gala leur tire à tous deux une balle dans la tête. Par une « étrange coïncidence », un de ces hommes était l'Araignée. Mais si Gala l'appelait ainsi à défaut de savoir son nom, elle apprend que Nathe, la copine du Bourru, le nomme de la même façon : « Nathe a dit que c'était lui, l'Araignée. Je suis allée auprès de lui. J'ai relevé la manche du bras droit. C'était bien lui, l'Araignée » (*PG*, 224). Comme le remarque Johanne Bénard chez Louis-Ferdinand Céline, un pouvoir de nomination est accordé aux personnages : « Dans le roman célinien, nommer n'est pas un acte qui précède la fiction (dans une narration omnisciente) ; il est produit tant par un personnage-narrateur que par les autres personnages [...] »⁵². De même, certains personnages jacobins deviennent onomatopées. Parfois, ils sont déjà dotés d'un nom que s'appliquent à déconstruire d'autres personnages en les rebaptisant. Dans *Rouge, mère et fils*, la rencontre entre Luc et le Trickster illustre bien ce phénomène. En effet, Luc monte dans le pick-up du Trickster et les deux hommes font connaissance. S'ils en viennent à se présenter, c'est toutefois après quelques pages, et de façon peu naturelle : « - [...] C'est quoi ton nom ? – Luc. - Luc... Oké, moi, c'est le Trickster, tout le monde m'appelle le Trickster » (*RMF*, 169). Cette absence de naturel se détecte dans l'attitude de Luc qui ne se nomme qu'à la demande du conducteur, ne retournant pas la question à son interlocuteur. Ainsi, la présentation n'est pas aussi enthousiaste des deux côtés, probablement parce que Luc est troublé par la conversation et commence à deviner la vérité à propos de la grossesse d'Armelle. En disant que « tout le monde [l]'appelle le Trickster », le conducteur sous-entend qu'il ne s'agit pas de son vrai nom. Ce personnage préfère donc un

⁵² Johanne Bénard, « D'un déterminant l'autre : les noms propres modifiés de *Guignol's band I* », dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom, loc. cit.*, p. 108.

nom qui lui convienne à un « vrai » nom, si cela est possible. Par ailleurs, les points de suspension à la suite du nom de Luc, lorsque le Trickster le répète, suggèrent que ce dernier n'y adhère pas, que ce nom ne lui convient pas, ce qui apparaît deux pages plus loin, quand le Trickster rebaptise Luc : « - [...] Tu bois pas, Luc ? Luc, c'est pas ton nom, ça ? T'as pas un autre nom ? Lucké, tiens, je vais t'appeler Lucké. Tu bois pas, Lucké ? » (*RMF*, 171). Le personnage du Trickster devient onomatourge en choisissant un nom qui lui semble mieux correspondre à son interlocuteur, suggérant qu'il corrige ainsi une inadéquation entre le nom et le personnage. D'ailleurs, le Trickster, en baptisant Luc Lucké, s'accorde ponctuellement le rôle de père, comme si Félix avait mal joué le sien en appelant son fils Luc, ce que ce dernier lui a d'ailleurs déjà reproché.

Conventionnellement, le nom est attribué à la naissance. Dans *Fugueuses*, le lecteur a accès à une analepse quand Stéphanie choisit le nom que portera son enfant alors qu'elle est atteinte d'un cancer à la fin de sa grossesse : « Elle se recroquevillait sur elle-même et s'adressait à la fille qu'elle portait. Elle l'avait baptisée **Nathe**. **Nathe** naîtrait pour la venger. **Nathe** exécuterait la vengeance, **Nathe** trouverait qui tuer pour que l'univers redevienne viable » (*F*, 130, je souligne). Une fois annoncé le nom que Stéphanie a choisi pour sa fille, Nathe, celui-ci est répété trois fois de façon rapprochée, comme pour rendre effective la décision prise par Stéphanie. Par ailleurs, au tout début du roman, Nathe avait décrit la maladie d'Émilie, la sœur de Stéphanie, en évoquant ses différents symptômes. Le premier qu'elle mentionne concerne directement le nom et, par sa position dans l'énumération, suggère qu'il s'agit d'un signe annonçant systématiquement une vraie détresse : « Un an après son premier évanouissement, **ma mère ne sait plus comment elle s'appelle**, elle ne sait plus rien de nous, elle a pris congé des colonnes de chiffres, elle a passé l'année à errer entre l'écran de

télé et sa chambre [...] » (*F*, 14, je souligne). Ce qui est d'autant plus intéressant dans ce passage, c'est que le lecteur ne connaît pas encore le nom de la mère, tout comme celle-ci ne s'en souvient plus en raison de sa maladie.

La question du nom est centrale pour les personnages jacobiens, ceux-ci manifestant souvent un intérêt à découvrir le nom, ce qui les mène parfois à nommer ou à rebaptiser l'autre. Mais la découverte du nom ne correspond pas forcément à la connaissance de l'autre. Les réflexions des personnages questionnent aussi la nature du nom. En effet, il est tantôt officiel, tantôt inventé ou modifié, ce qui annonce son caractère mouvant.

1.5 Noms sans personnages

Si les noms des personnages principaux et secondaires sont commentés ou mis en évidence par plusieurs procédés d'insistance, certains « personnages » n'ayant aucune incidence sur le récit sont également dotés de noms, parfois complets. La première phrase de *La Passion selon Galatée* commence par un nom propre : « Sylvie Nord, par exemple, est une personne qui fait énormément parler d'elle » (*PG*, 11). Tout le chapitre est construit à l'image de cette première phrase, la narratrice s'appliquant à nommer et à présenter parfois très vaguement une suite impressionnante de personnages en seulement quelques pages (Sylvie Nord, père Pigue, Angèle, Titi, Luce Goulet, Babey, Colette, Baldwin et Maude). Certains personnages sont toutefois bien présentés, comme c'est le cas pour Angèle, dont on apprend qu'elle déteste le concept de l'admiration, alors que d'autres ne sont que nommés : « Or, Babey est une star. Il ne faut pas confondre. Angèle aurait confondu, c'est sûr. Elle se serait précipitée chez Colette et Maude pour décrire les yeux bleus et la bouche en cœur qui se

pomponne à cause de l'angoisse de vieillir » (*PG*, 18). En effet, les personnages de Colette et Maude n'ont aucune profondeur dans le roman : le lecteur ne sait rien d'elles, mais pourtant, la narratrice a tenu à les nommer quand même, ce qui pose le problème des noms sans personnages. Dans *Laura Laur*, contrairement à d'autres romans de Suzanne Jacob, il y a peu de personnages. Or, il arrive à deux reprises que plusieurs personnages soient nommés, mais qu'aucune autre description d'eux ne soit donnée :

Maintenant, ils revoyaient leurs amis. Tous, ils obéissaient à ce petit bloc enraciné dans le cadre. Les Archambault. Les Couturier. Oui, elle, Marie Couturier, il avait rêvé à elle. [...] Et Mark Sennett, et Lily. Les Renaud. Roger, que penserait Roger, mon vieux Roger, que dirait-il de cette histoire minable ? (*LL*, 81) / - La robe que je portais au Beaver est à Dorothée. Le jean est à Pascal. Le blouson aussi. Le foulard de soie est à Dorothée. Le manteau de velours doublé de soie est à Catherine Dumont, le pull, toujours Pascal [...] (*LL*, 91).

Ces personnages cités par le narrateur, à l'exception de Pascal, n'ont d'autre présence que leur nom. D'ailleurs, la plupart des personnages importants de ce roman n'ont pas de patronyme : Pascal, Jean, Serge, le père et la mère (Gertrude) ne sont que désignés ainsi. Un seul personnage important, Gilles Fèvre⁵³, est doté d'un nom de famille. Ainsi, tous les autres sujets qui ont des noms de famille sont des personnages de moindre importance : Agnès Bauregard, le bonhomme Gareau, Catherine Dumont, madame Doyon et la série de familles nommées par Gilles et Agnès (les Archambault, les Couturier, les Renaud, les Bélanger, les Rowan et Mark Sennett). On le voit, il n'y a pas, chez Suzanne Jacob, d'adéquation entre l'importance du personnage et le fait qu'il possède un nom complet. Au contraire, les personnages de premier plan se voient le plus souvent pourvus d'un nom partiel. De la même manière, dans *Fugueuses*, certains personnages de peu d'importance portent un prénom et un

⁵³ D'ailleurs, Gilles Fèvre est constamment associé, par paronomase, au nom commun de la « fièvre » : « Il avait la fièvre » (p. 61), « il avait une poussée de fièvre » (p. 62), « La fièvre reprend vie et se répand » (p. 70), « Assis devant la cheminée, fiévreux [...] » (p. 79), etc., comme pour mettre en évidence un processus de remotivation du nom.

nom de famille : « Ils connaissaient tous les deux Daphné Leduc qui avait découvert un homme pendu dans un placard [...] » / « Nathe et Ulysse, ils connaissaient aussi Robert Plomb, qui avait trouvé, à son retour des vacances qu'il avait passées en Bretagne chez sa mère, le cadavre de son père assis devant la télé allumée » (F, 47). Si ces noms ne sont donnés que pour illustrer des exemples où des gens ont découvert des morts, ils apportent tout de même une certaine crédibilité qui, par simple illusion référentielle, vient appuyer les dires du narrateur. Dans un même ordre d'idées, Nathe explique qu'elle s'isole de plus en plus, en nommant ses anciens amis : « Je ne suis plus allée chez personne. Je n'ai plus invité Dorothee, Mélissa, Lara, Étienne, Marc, Sylvia » (F, 56). Ainsi, Nathe semble accorder une importance à la désignation d'un personnage par son nom, même si ce personnage n'a aucun impact sur le récit et qu'il ne sera jamais nommé à nouveau de tout le roman.

En somme, le choix d'attribuer des noms à des personnages de peu d'importance dans le récit permet de souligner le procédé qui, par accumulation, met en évidence les bases fictionnelles du concept du nom. Ces noms sont vides : ils ne sont qu'un nom, ce qui déconstruit l'idée selon laquelle le nom est attribué pour identifier un personnage profondément étoffé. De plus, la présence et l'absence de patronymes inversent le phénomène connu des personnages principaux dotés d'un nom complet. En effet, les personnages jacobiens, surtout dans *Laura Laur* et *La Passion selon Galatée*, ne sont dotés que d'un prénom alors que plusieurs personnages très secondaires ont un nom complet.

* * *

Cette réflexion axée sur l'omniprésence du nom propre a d'emblée posé la question de la croyance. En n'adhérant pas nécessairement ou immédiatement au fait qu'une personne porte tel nom, ou encore en interrogeant les autres possibilités — car toute personne aurait pu s'appeler autrement — , les personnages jacobiens fouillent l'idée de croyance jusqu'à faire émerger la notion de conscience de la croyance. En effet, nombre de conventions sont ancrées dans la société sans même qu'elles soient intériorisées. Ainsi, en montrant par différents commentaires et procédés que le nom est une fiction, les personnages dévoilent la conscientisation qui permet, par exemple, de se demander si le nom transcende la mort. Les deux positions sont défendues dans les textes de Jacob, mais elles tendent toutes deux vers l'idée de la possession et de l'emprunt. Possède-t-on notre nom ou emprunte-t-on un simple mot, formé de lettres qui auraient pu être autres, jusqu'à la mort qui, d'ailleurs, le laisse derrière ou l'emporte avec nous ? S'impose par conséquent la question de la dette : si le nom est emprunté, à qui le doit-on ? Aux parents qui l'ont « offert » par simple conformité à la convention ? Plus l'idée de la croyance est réfléchie et remise en question, plus la distance devient notable entre ce qui est pris pour la réalité, c'est-à-dire la fiction, et la réalité elle-même.

Par ailleurs, la soif de découvrir le nom des autres mène parfois à l'« invention » de noms par les personnages, pointant ainsi un besoin de nommer, d'apposer un nom à chaque visage. Mais quelle est la différence entre le nom « vrai » et le nom inventé ? Celui qui est pris pour une réalité, le nom « officiel », est construit de la même manière que le nom « inventé » : il est issu d'un même processus. Est-ce donc son usage répandu qui détermine qu'un nom est officiel plus qu'un autre ? Mais si un surnom devient plus usuel, plus répandu que le « vrai » nom, peut-il le remplacer à titre de nom officiel ?

La notion de réputation est elle aussi intimement liée à celle du nom. Les personnages jacobiens prônent, comme c'est souvent le cas, deux positions par rapport à une même question, celle du salissage du nom. Est-il véritablement possible d'atteindre l'intégrité d'une personne en « salissant » son nom ? En répondant par l'affirmative, il est alors postulé que le nom agit comme le représentant d'une identité, d'un individu et donc, que celui-ci appartient à son nom. À l'inverse, une personne qui ne permet pas qu'on salisse son nom montre qu'elle en est le possesseur, et qu'elle le maîtrise. Or dans tous les cas, la notion même de réputation repose sur des bases fictionnelles. Au même titre que notre nom ou notre surnom est étroitement relié aux autres, ces derniers construisent notre réputation. La fiction du nom se compose ainsi de fictions ; elle est pourtant dotée d'un grand pouvoir sur le destin ou du moins, sur l'image de soi.

Enfin, la présence de noms vides dans l'œuvre de Jacob suggère aussi que le nom habite la mémoire. En effet, le personnage qui se rappelle des noms a, au contraire du lecteur, une idée de ces individus qui les portent. Si, sur le plan actantiel, ces personnages n'existent pas, ils sont désignés mais demeurent vides, sans profondeur, ils subsistent toutefois dans la mémoire du personnage, comme il arrive dans la vie qu'une personne disparaisse de notre vie mais que son nom y demeure. Est ainsi postulée la dissociation entre le nom et celui qui le porte.

Chapitre 2 : L'instabilité du nom

Le nom attribué à la naissance, souvent perçu comme le nom « officiel », se trouve parfois renégocié par les personnes qui font l'usage de ce nom. En effet, certains s'appliquent à rebaptiser les autres, en faisant preuve d'un pouvoir qu'ils s'attribuent eux-mêmes, transformant le nom de façon parfois étroitement liée à sa forme originale ou, à l'opposé, en un surnom dans lequel nous ne percevons plus du tout la trace du nom premier. En insistant sur ces transformations du nom, pourtant généralement vu comme immuable et permanent, Suzanne Jacob pointe la défaillance de la convention qui régit l'attribution du nom. En effet, l'invention d'un surnom fonctionne comme le baptême conventionnel : il s'agit tout autant d'un choix de lettres formant un mot, une version graphique et orale d'une réflexion qui aurait pu être toute autre. Dans *Les aventures de Pomme Douly*, cette question est explicitement posée :

— C'est complètement contraire au rire, ça, Poupoune ! — Ne m'appelle pas Poupoune, personne n'a le droit de m'appeler Poupoune, il n'y a rien qui puisse justifier que qui que ce soit sur cette planète m'appelle Poupoune. — Gardes-tu à l'esprit que tu es en train de te rebeller contre le mot Poupoune ? Et puis, en ce moment, tu as tout pour que je me sente parfaitement à l'aise en t'appelant Poupoune parce que tu es complètement amoureuse d'un être humain que le destin ne conduit pas à Tananarive (*APD*, 131).

Ce passage présente une révolte contre le surnom, mais expose aussi la justification d'une nomination soudaine et nouvelle, du surnom comme matériau linguistique. Le personnage s'insurge contre l'attribution du nom « Poupoune », qui lui semble arbitraire et donc injustifié, postulant ainsi l'idée que le surnom doit être en adéquation avec l'individu. Cet extrait révèle toute la complexité du surnom, lié autant à celui qui l'impose qu'à celui qui le reçoit. Ainsi, les textes de Jacob interrogent l'emploi du surnom en le plaçant dans divers contextes où le nom propre est remis en question.

2.1 L'appellation des membres de la famille

Même si une personne acquiert son nom à la naissance, plusieurs facteurs peuvent le modifier au cours de sa vie. Cette interrogation ponctue les réflexions et les comportements des personnages jacobins, se manifestant dans un premier temps par la question de la nomination des gens avec lesquels ils ont un lien familial. Francis Corblin, étudiant l'opposition entre l'emploi des désignateurs rigides chez Flaubert et celui des désignateurs contingents chez Zola, affirme que

la saisie des personnages dans *Thérèse Raquin* se signale surtout par le recours fréquent à des anaphoriques définis de signalement, signalements contingents multiformes, saisissant le personnage directement à l'aide d'une de ses propriétés contingentes, obligeant par conséquent à le concevoir comme indissociable du tissu multiforme de ses déterminations, durables ou éphémères.⁵⁴

Le recours au statut familial d'un personnage a donc pour effet de le figer dans sa fonction, dans ses propriétés et ce, à partir du point de vue de celui qui énonce cette nomination contingente. Dans *Rouge, mère et fils*, Luc mentionne très souvent la relation familiale qui le lie à ses parents, même si le lecteur associe depuis plusieurs pages les noms de Félix et de Delphine à ce statut : « Et maintenant, il allait trouver Delphine, Delphine sa mère, où qu'elle soit [...] » (*RMF*, 60) / « Puis, il entend le rire de sa mère, Delphine, sa mère, son rire à l'époque, qui trompait le monde entier sauf lui » (*RMF*, 98). / « "Mon cher Lenny, écrivit-il sur le papier quadrillé, pourquoi est-ce que je t'écris aujourd'hui, fin avril, à quelques heures des cinquante ans de Félix mon père, alors que je ne t'ai jamais écrit ? [...]" » (*RMF*, 36). Parce qu'elle est inutile à la compréhension du lecteur, cette précision est significative — accoler le prénom et le statut familial, c'est aussi indiquer leur autonomie, leur dissociation :

⁵⁴ Francis Corblin, *Les formes de reprise dans le discours. Anaphores et chaînes de référence*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, p. 208.

en mentionnant le prénom de sa mère, Luc affirme que Delphine n'est pas, pour lui, seulement sa mère, elle est aussi Delphine. Ainsi, l'usage jacobien des descriptions définies soudées aux noms propres renouvelle la proposition de Corblin en fusionnant deux types de nomination généralement indépendantes et catégorisées comme telles par les théoriciens du nom.

Dans *Fugueuses*, roman sur la filiation, le questionnement de la nomination familiale apparaît également. Le chapitre « Fabienne, le 27 octobre » met en scène pour la première fois les réflexions de Fabienne, la mère de Stéphanie, Émilie et Antoine. Dans ces pages, Émilie rend visite à sa mère à Aiguebelle, ville qu'elle avait désertée pendant plus d'une vingtaine d'années. Blanche, la mère de Fabienne, est hospitalisée dans cette ville, et Émilie souhaite aller la voir. Par le discours de Fabienne, le lecteur déduit que sa fille lui pose plusieurs questions, dont une concerne directement la nomination : « Mais bien sûr, tu peux y aller seule, voir Blanche à l'hôpital, qui t'en empêcherait ? Elle sera ravie. Oui, tu peux l'appeler Blanche si ça te chante, tu peux m'appeler Fabienne si ça te chante, ton père, tu peux l'appeler Xavier si ça te chante » (*F*, 211). Appeler quelqu'un par son prénom implique une relation de proximité, mais dans ce cas-ci, il semble plutôt qu'Émilie veuille nommer ces personnes par leur prénom pour ne pas les désigner par leur statut familial. Ainsi, elle ne nommera pas ses parents « maman » et « papa », mais bien « Fabienne » et « Xavier », ce qui crée un effet de distance plus que de proximité. Le passage suggère aussi que la façon de nommer est primordiale et soulève régulièrement des interrogations.

Toujours dans *Fugueuses*, Alexa est invitée par son père au restaurant : il lui annonce qu'il a eu une autre fille avant elle, dans une histoire d'amour qui n'a duré que cinq jours. Avant de le lui dire, il adopte un comportement étrange, probablement en raison de la nervosité qu'il éprouve au moment de cette annonce. Alexa en vient à se demander pourquoi

cet homme est son père plus qu'un autre, sa réflexion aboutissant à la question du nom : « Elle ne savait plus pourquoi il était davantage son père que n'importe lequel des autres hommes attablés dans cette salle ; mais il l'était plus que tout autre, ça ne faisait aucun doute, puisqu'elle portait son nom, puisqu'elle était assise en face de lui et qu'elle attendait de découvrir la raison de ce tête-à-tête » (*F*, 176). Dans l'énumération des trois indices prouvant qu'il s'agit de son père, le nom est celui qui est donné en premier. Sa certitude est effectivement perceptible dans le syntagme « ça ne faisait aucun doute ». Or, Macha, qui est aussi la fille de cet homme — Alexa l'apprend quelques instants plus tard — ne porte pas ce nom. Ainsi, le nom de famille, légalement et socialement garant du lien familial, n'échappe pas à son statut de « fiction dominante ».

Dans *Laura Laur*, plusieurs passages sont consacrés à la question du statut familial des personnages. Le premier chapitre donne la parole à Jean, le frère de Laura Laur, qu'il appelle Laur⁵⁵. Il sera d'ailleurs le seul dans le roman à la nommer ainsi, à une exception près, sur

⁵⁵ Il y a ambiguïté quant à la nature du nom de Laura Laur : s'agit-il d'un surnom ou plutôt d'un prénom suivi d'un nom de famille ? Lori Saint-Martin mentionne qu'« en son nom, la double initiale L-L évoque fatalement le pronom féminin (elle-elle), fait sonner le féminin à l'état presque pur. [...] le nom de Laura Laur pourrait se lire comme une mise en texte de l'androgynie : forme féminine (en "a") et masculine d'un même nom » (Lori Saint-Martin, « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes filles en fuite », *Voix et images*, vol. 21, n° 2, 1996, p. 253-255). Le procédé de la paronomase, qui caractérise le nom de Laura Laur, s'apparente par ailleurs étroitement à celui de Mille Milles dans *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme. Si un jeu sur le genre du nom est perceptible chez Jacob, c'est plutôt un jeu sur le nombre qui se déploie chez Ducharme ce qui, dans les deux cas, fait intervenir l'opposition entre nom commun et nom propre qui a souvent été glosée dans la critique onomastique. De son côté, Louise Milot pense que « la plupart des passages du roman portent à croire qu'il s'agit là d'un prénom et d'un nom de famille [...] À le prendre pour ce qu'il est littéralement, ce couple de mots en vient à correspondre, plutôt qu'à une suite prénom → nom, à la répétition du seul prénom, avec la finale en moins pour le terme répété, "Laur" constituant une variante, mais incomplète, de "Laura" et pouvant peut-être se lire comme une difficulté de dire (ou de redire) jusqu'au bout ce qu'on a pourtant prononcé une fois. Ainsi le mouvement du titre – et, pourquoi pas, du roman – loin d'aller vers un déploiement, tracerait un repli » (Louise Milot, « *Laura Laur* de Suzanne Jacob ou "Comment nommer sans dire" », *Lettres québécoises*, n° 32, 1983-1984, p. 24). Sur le plan sémantique, il est également difficile de ne pas entendre la présence de « l'aura » et la répétition de « l'or », comme si Laura Laur était un personnage perçu comme supérieur par les autres, qui ont d'ailleurs tous du mal à expliquer l'effet que produit Laura Laur sur eux.

laquelle je reviendrai. Dans la narration autodiégétique du premier chapitre, Jean se situe constamment par rapport à Laur, comme en témoignent les deux premières phrases du chapitre : « Je m'appelle Jean. Je suis le frère de Laur » (*LL*, 7). Il est intéressant que l'incipit soit consacré à nommer les personnages, alors que le titre du roman et celui du chapitre les ont déjà annoncés. Jean, dont le nom est tout ce qu'il y a de plus commun, dit que « les gens [l]'appellent "le frère de l'autre" » (*LL*, 9). Si le chapitre est saturé du nom de Laur, Jean ne nomme pourtant pas ses autres sœurs, qu'il appelle « les Grandes » (*LL*, 14). Son père et sa mère ne sont jamais nommés non plus par Jean. Laur refuse aussi d'appeler son père « papa », ou encore de le nommer par son nom, que le lecteur ne connaîtra jamais. L'explication concernant l'appellation du père est donnée par Jean, Laura l'ayant employée préalablement : « — [...] Je te dis ça parce que je sais que tu seras un homme, comme Moïse. Moi, je serai une femme. Mais je me débrouillerai. [...] Moïse, c'était le code de Laur pour dire le père » (*LL*, 18). En effet, c'est Jean qui apprend au lecteur qui est Moïse. En employant le mot « code », il justifie d'ailleurs le fait que Laur n'apporte aucune précision : c'est un code instauré entre les deux et connu d'eux seuls ; il n'y a pas de discussion à y avoir. Est ainsi réitérée la nature de convention du nom. À la différence de la discussion portant sur l'appellation de la mère, Laur utilise ce code simplement pour désigner son père, mais elle ne l'appelle jamais de cette manière en sa présence. Ainsi, le nom du père est codé, comme si l'on ne devait jamais prononcer son nom, la religion juive procédant de même avec le nom de Dieu, ce qu'a commenté Sandrina Joseph :

Personnage biblique fondateur, Moïse est le patriarche par lequel ont été transmis les dix commandements de Dieu, aussi connus sous le nom des tables de la Loi ; le rapprochement établi par Laur entre la Loi de Dieu, le père et la loi du père met en lumière la volonté de son

père d'imposer son autorité, de faire obéir à sa loi. Ce faisant, c'est toute l'organisation patriarcale qui ordonne sa vie familiale que dénonce la protagoniste⁵⁶.

En effet, il est clair que le nom « Moïse » est une dénonciation : Laur ne va pas jusqu'à humilier son père en le lui disant, mais le mépris du père est encore renforcé par cette « pureté » du code, préservée entre Jean et Laur. Par ailleurs, c'est grâce au discours de Jean rapportant les paroles de Laur que l'on apprend le nom de la mère : « Comment tu t'appelles ? demande Laur à la mère. — Gertrude, tu le sais bien, dit la mère. — Gertrude, c'est rien comme nom. Moi, je ne t'appelle pas » (LL, 34). Contrairement au secret entourant le surnom du père, Laur affronte sa mère en discutant de son prénom. Sandrina Joseph, en se penchant sur la question de l'injure, commente cette façon qu'a Laura de s'opposer au nom de sa mère :

Il semblerait que la fillette s'avère incapable de concevoir sa mère comme une personne distincte qui existe au delà de son rôle de mère, au delà du nom *maman*. Si, pour l'enfant, "Gertrude, c'est rien comme nom", c'est avant tout parce que le prénom de sa mère ne la décrit pas adéquatement, à la différence du mot *maman* qui est pour elle porteur de sens, qui établit entre la mère et la fille un rapport étroit tout en désignant clairement le rôle social occupé par la mère, ce que rend possible le nom commun au contraire du nom propre⁵⁷.

Immédiatement après la discussion entre Laur et la mère arrive le père, ce qui suscite un nouveau commentaire de la part de Laur :

Le père est rentré. Il va toujours aux toilettes d'abord. Il s'est approché de Laur. Elle pouvait sentir l'odeur forte qui brûle les sous-vêtements. Il a chantonné d'un ton enfantin, du ton débile qu'il aime prendre aux anniversaires : — Un beau gâteau pour maman ! C'est sa manière d'être joyeux. — Ce n'est pas ta mère. [...] Laur a posé le couteau à glacer dans l'évier. Elle a regardé le père et elle a crié. On aurait dit que la roche explosait. — Elle s'appelle Gertrude ! C'est Ger-tru-de, son nom ! Appelle-la donc Grosse Vache au lieu de l'appeler maman. Ce n'est pas TA mère ! (LL, 34)

Si Laur ne veut pas appeler sa mère par son nom, elle refuse aussi que son père la nomme par son statut de mère. Sandrina Joseph affirme d'ailleurs qu'« [à] ses yeux, le nom *maman* ne

⁵⁶ Sandrina Joseph, « La délinquante est une femme qui court toujours : l'injure comme signe futile de l'autorité chez Suzanne Jacob », dans *Objet de mépris, sujet de langage*, Montréal, XYZ Éditeur, 2009, p. 183.

⁵⁷ Sandrina Joseph, *ibid.*, p. 186.

correspond à sa mère que lorsqu'il est proféré par ses enfants ; c'est un nom hors de la portée de son mari qui, lorsqu'il appelle son épouse maman, dépossède ses enfants de leur mère pour se l'approprier à leurs frais⁵⁸. » Ainsi, le nom, sous la forme « Gertrude » ou « maman », même s'il est une convention sociale, est aussi un moyen pour Laur d'exprimer sa révolte. Le dernier chapitre du roman est intitulé « Es-tu prête ? », ce qui annonce, par la différence avec les autres titres qui portaient tous le nom d'un personnage, un fonctionnement divergent. Cette fois, le narrateur pose un regard sur les parents de Laura, Jean, Serge et les deux autres. Sans leur accorder de noms propres, le narrateur les désigne par leur statut familial, en recourant de façon très répétitive aux appellations « la mère » et « le père ». C'est dans ce chapitre que les parents apprennent le suicide de Laura, par une très courte visite de Jean. La mère, curieusement, poursuit ses tâches ménagères, mais elle prend le temps d'ouvrir son coffre à bijoux pour relire une lettre que lui avait jadis envoyée Laura : « "Maman chérie, tu es la plus belle, la plus petite, la plus grande de toutes les mamans du monde. Aujourd'hui que mon âge a deux chiffres, je veux te dire que je vais t'épouser un jour, tu vas voir, après avoir tué tout le monde. Laura, dix ans" » (*LL*, 180). Même si la fin du message est fort troublante, le commentaire de la mère se concentre plutôt sur la façon dont Laura la nommait : « Après, Laura n'a plus dit "maman" » (*LL*, 181), ce qui suggère l'importance de l'appellation dans la relation entre deux personnes. Ainsi, la façon de nommer ses parents a souvent été remise en question par Laura. Contrairement à la réalité, où les parents donnent à leurs enfants un certain nom que ceux-ci peuvent contester, ici c'est l'enfant qui questionne la nomination des parents, postulant qu'il s'agit d'une fiction dominante que d'appeler ses parents « maman » et « papa » sans s'interroger davantage. À la toute fin du roman, le père interpelle encore la mère comme

⁵⁸ Sandrina Joseph, *ibid.*, p. 187.

il le faisait devant Laura : « — Maman ! dit le père. — Oui ? — On va à la messe de midi. Es-tu prête ? » (*LL*, 181). L'indignation de Laura n'aura pas réussi à changer les mentalités. D'ailleurs, Serge agit de la même façon que son père, comportement qu'il commente : « Ma femme. Elle m'a sauvé. J'en ai parlé en analyse. Je n'arrive jamais à la nommer par son nom. "Thérèse." Je peux écrire son nom. Je ne peux pas le prononcer. Je l'appelle maman même si on n'a pas d'enfant. Mais je ne peux l'appeler maman en présence des autres. S'il fallait que ça m'échappe devant Laura ! » (*LL*, 142). Serge entretient vraisemblablement un trouble par rapport au nom de sa femme, un peu à la manière de Laura qui ne sait plus comment appeler sa mère. En effet, Serge révèle dans ce passage qu'il y a une différence entre le nom prononcé et le nom écrit, sous-entendant peut-être par là que la performance orale a une fonction plus profanatoire que l'écriture. La violation du nom serait ainsi en relation avec sa profération, notion que j'aborderai davantage en détail plus tard.

Ainsi, l'appellation des membres de la famille pose plusieurs questions. Certains personnages adoptent un parti pris pour une nomination affective, par le lien familial, telle « maman » ou « papa », alors que d'autres, comme Laura Laur, s'insurgent contre cette convention, en favorisant un code pour nommer son père et en nommant sa mère par son prénom. Luc, de son côté, soude le nom et l'appellation familiale, posant ainsi un nouveau regard sur ces deux conventions. Enfin, le choix de nommer les parents par leur prénom instaure une distance plus qu'une proximité, et en tout cas illustre l'ambiguïté et la complexité des relations familiales.

2.2 Les noms maritaux

Un nom porté par un personnage peut être modifié si quelqu'un lui attribue un surnom, par exemple, mais il pouvait également l'être, il n'y a pas si longtemps, s'il se mariait. Michel Erman suggère, en étudiant l'œuvre de Proust, que l'adoption du nom marital constitue une sorte de masque, qui vient souvent voiler une origine insatisfaisante⁵⁹. Dans le même ordre d'idées, Aleksandra Grzybowska, dont la réflexion s'appuie principalement sur la lecture de *Fugueuses*, affirme que « [l]es noms maritaux jouent la fonction des pseudonymes qui permettent aux héroïnes d'échapper aux exigences trop pénibles à assumer et de dissimuler leur vérité en acceptant de jouer un nouveau rôle dans leur vie⁶⁰ ». Ce phénomène se perçoit dans *Rouge, mère et fils*, quand Félix commente le rapport de Delphine à son nom de famille :

D'après Delphine, sa première femme, à qui il ne reprochait qu'une chose et c'était d'avoir, après leur divorce, gardé son nom à lui, Laurier, sous prétexte que c'était le nom qui avait mis une barrière entre elle et son père à une époque où soit dit en passant les femmes avaient fini de revendiquer et avaient obtenu de garder le nom de leur père [...] (RMF, 110)

Ainsi, le lecteur ne connaîtra pas le véritable nom de famille de Delphine. En conservant le nom de famille de Félix, Delphine s'est séparée symboliquement de son père, mais elle a aussi rendu possible un rapprochement avec Luc, puisque les deux portent alors le nom « Laurier ». Que Félix ne reproche rien d'autre à son ancienne femme dit l'importance qu'il accorde à son nom. Un peu comme pour Delphine, pour qui le mariage a été l'occasion de rompre avec sa famille grâce au nom de son mari, dans *Fugueuses* le passage du nom de famille Dumont à Saint-Arnaud est encore davantage commenté par le narrateur :

Émilie avait arrêté de danser tout bêtement parce que danser lui était devenu inutile dès qu'elle s'était soustraite à l'autorité familiale, au moment où elle avait cessé d'être une

⁵⁹ Michel Erman, « Le nom », dans *Poétique du personnage de roman*, Paris, Éditions Ellipse, 2006, p. 35.

⁶⁰ Aleksandra Grzybowska, *loc. cit.*, p. 90.

Dumont pour devenir une Saint-Arnaud. Ça voulait dire qu'Émilie n'avait dansé que comme Dumont. C'est-à-dire qu'elle avait trouvé la scène de la danse pour barrer l'accès à sa vie privée. On a cru qu'Émilie voulait faire étalage de son corps, mais on se trompait. Cet étalage était une sorte de vitrine fermée à clef où Émilie se mettait à l'abri des effractions des Dumont. La preuve, c'est qu'elle n'avait plus jamais eu aucun besoin d'étaler son corps sur aucune scène dès qu'elle avait appartenu au nom Saint-Arnaud (*F*, 112).

Dans cette optique, le nom aurait un pouvoir sur le destin d'un personnage, puisque Émilie se sent protégée et libérée du seul fait de ne plus porter le nom de son père. La formule « avait appartenu au nom Saint-Arnaud » inverse le syntagme selon lequel un nom appartient à quelqu'un. Ainsi, il s'agit presque d'une personnification, car le nom se voit augmenté d'un pouvoir : les gens ne possèdent plus le nom, c'est plutôt à lui qu'ils appartiennent, comme à un clan. Dans *La Survie*⁶¹, recueil de nouvelles écrites par Suzanne Jacob, se trouve un texte intitulé « 6550 », dans lequel la narratrice commente les changements de noms à la suite du mariage et du divorce :

Je devrais vraiment me donner une ligne de conduite en ce qui concerne mon carnet d'adresses, et m'y tenir parce que la manière que j'ai de noter soit les noms, soit les prénoms me fait perdre un temps fou. Quand je cherche le nom de Julie, par exemple, c'est fou le temps que je peux perdre. Parce que Julie, elle s'appelait Julie Chavarie-Mathieu. Puis, elle s'est divorcée. Puis, elle s'est remariée et elle s'appelle Julie Chavarie-Bourdaïs. Avec tous ces changements, comment voulez-vous que je m'y retrouve, moi, dans mon carnet (*LS*, 69).

En notant la confusion qui découle de ces changements, la narratrice affirme que le nom n'est pas une donnée stable : surnoms, noms, prénoms, mariages et divorces sont des facteurs de modification qui entraînent différentes appellations pour une même personne. Aleksandra Grzybowska, suivant la réflexion de Michel Erman⁶², divise ces multiples catégories du nom de manière à percevoir deux lignes opposées : « Les noms et les prénoms décrivent le protagoniste d'une façon immuable et témoignent de son identité permanente, donc de sa

⁶¹ Suzanne Jacob, *La Survie*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, 111 p. Désormais désigné par les lettres (*LS*), suivies du numéro de la page.

⁶² Michel Erman, *loc. cit.*

mêmeté. En opposition se trouvent les pseudonymes, les surnoms, les descriptions définies qui ne reflètent qu'une part de l'identité du personnage [...]»⁶³ ». S'il est vrai que le nom semble de prime abord être stable ou permanent, il est pertinent de se rappeler que l'origine de son attribution découle d'un geste tout à fait arbitraire. De plus, c'est souvent le nom donné à la naissance qui est transformé en surnom, en pseudonyme, indiquant ainsi un caractère mouvant qui réfute la permanence. En effet, les deux catégories établies par Aleksandra Grzybowska s'entrecroisent fréquemment, ce que met au jour la fiction jacobienne.

Chez Jacob, le nom marital s'apparente d'abord à un masque, surtout lorsque, comme dans le cas de Delphine, il est conservé malgré le divorce. Il permet une dissociation avec l'origine du personnage. De plus, l'idée selon laquelle un personnage appartient à un nom, contrairement à celle qui veut qu'un nom appartienne à quelqu'un, postule un usage clanique du nom où le sujet est accueilli. Le changement de patronyme à la suite d'un mariage est donc une nouvelle manière pour le roman de questionner le nom.

2.3 Le surnom

Outre les marqueurs de liens familiaux, des appellations arbitraires se figent en surnom. Dans *Fugueuses*, Fabienne trouve en Aanaq, une Inuk, la personne qui tiendra compagnie à Blanche durant son hospitalisation. Ne parlant ni anglais ni français, elle ne peut pas communiquer avec Blanche qui, elle, a complètement perdu la vue. Malgré tout, les deux femmes deviennent très complices. Xavier, s'il sait que l'Inuk s'appelle Aanaq, la surnomme par une appellation familiale qui ne correspond pas à leur lien : « Il en offrait aussi une coupe

⁶³ Aleksandra Grzybowska, *loc. cit.*, p. 93.

à Aanaq, qu'il appelait "grand-maman". Il disait : "Tenez, grand-maman" » (F, 254). Contrairement à Émilie, qui appelle les membres de sa famille par leur prénom, Xavier étend l'appellation familiale à une femme qui n'est pas de sa parenté, même si celle-ci, à défaut de comprendre le français, ne peut pas connaître la définition de ce mot qu'il lui donne comme surnom. De plus, en rejetant son nom d'origine amérindienne, Xavier la dépossède de ses racines en lui imposant un surnom auquel elle n'a pas le pouvoir de s'objecter, pour des raisons linguistiques. De son côté, Blanche surnomme Aanaq de différentes façons : « Blanche, au gré de ses humeurs, appelait Aanaq "ma poupée", "Katchina" ou "Grande oursonne" » (F, 255). « Katchina », avec la sonorité amérindienne qui s'en dégage, semble être un moyen pour Blanche de se rapprocher d'Aanaq par une allusion à ses origines. Les deux autres surnoms ressemblent à des mots affectueux qui témoignent de l'amitié de Blanche pour Aanaq. Ce passage indique aussi que le surnom est lui-même instable, remplaçable, c'est-à-dire que plusieurs surnoms peuvent être attribués à une même personne. Ensuite, parce que Blanche ne sait pas que Xavier a été accusé puis innocenté dans une histoire d'agression sexuelle sur une patiente, elle surnomme son gendre par un titre qui suggère aussi bien l'admiration qu'elle lui porte que la distance : « Blanche appelait Xavier "Docteur Dumont". Docteur Dumont ne s'assoit pas, ni dans le grand fauteuil, ni dans la chaise pliante » (F, 260). La narration reprend momentanément le comportement du personnage devant la nomination d'un autre, procédé récurrent dans les romans jacobiens, ce qui a pour effet d'entraîner une répétition pour insister sur ce surnom.

Parmi les surnoms, certaines appellations semblent traduire un lien familial dans *Rouge, mère et fils*. Si le premier chapitre avait été l'occasion pour Delphine d'appeler son fils « Louka », alors que son vrai nom est Luc, il n'avait pas véritablement mis en doute la

nomination de Luc. En contrepoint, le début du deuxième chapitre instaure une problématique quant à sa nomination : « Luc, Louka, Loukachkaïa chéri veut travailler, veut faire avancer les choses, veut en finir avec sa thèse [...] » (*RMF*, 31). Quand Rose parle de Luc et de la relation qu'il entretient avec sa mère à son amie Emma Bovarte⁶⁴, elle aborde la question du surnom pour illustrer ses propos : « — [...] Luc et sa mère, ils sont tellement... excentriques par moment, mais c'est du jeu. Ils s'amuse. C'est à nos dépens. Souvent, elle l'appelle Loukachkaïa, c'est pour faire croire... » (*RMF*, 57). Parce qu'elle ne finit pas sa phrase, c'est au lecteur de déduire qu'il s'agit d'une indiscretion ou encore d'une insinuation blessante pour Luc. Le surnom « Loukachkaïa » constitue en effet une féminisation et une « russification » du prénom « Luc », prénom tellement court qu'il produit paradoxalement des diminutifs qui l'allongent, ce qui suggère le besoin, la nécessité de surnommer. Ainsi, le surnom que lui donne sa mère insiste sur le caractère enfantin de Luc, prétexte à moqueries de la part de Rose. Pour faire écho aux propos de sa copine, Luc retourne le procédé contre elle, en lui attribuant un surnom qu'il juge péjoratif : « Est-ce que Luc intervient à tout propos dans la vie publique de Rose pour insinuer qu'elle est la fille de sa mère ? Et toujours la piquer et la harceler avec cette histoire d'être la fille de sa mère, une petite **Rosita** chérie, et alors ? » (*RMF*, 58, je souligne). D'ailleurs, quelques pages plus loin, Luc expose sa pensée sur les surnoms : « "Mon cœur" qui, aux oreilles de Luc, signifiait un ordre du genre "aux pieds, le chien", était peut-être une version de "tu ne seras jamais un homme", ou pis, une version de "Loukachkaïa" ? » (*RMF*, 71). En employant le mot « version » pour mettre en relation les surnoms donnés par Delphine et ceux attribués par Rose, Luc souligne que le surnom a le

⁶⁴ Le nom de ce personnage fait clairement référence à celui d'Emma Bovary dans *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

pouvoir d'indiquer le lien entre celui qui le donne et celui qui le reçoit, d'où la différence entre ceux que lui attribuent sa copine et ceux qu'emploie sa mère. Le surnom traduit ouvertement le regard de l'autre sur celui qu'il surnomme et convoque immanquablement la notion de point de vue.

Le surnom attribué en tension avec le statut familial est également mis en lumière dans *Laura Laur*. Après une suite de deux chapitres consacrés aux amants de Laura, le quatrième, intitulé « Serge », revient au point de vue familial, en donnant la parole au frère aîné de Laura. Couvrant trente-six pages, ce chapitre est construit selon deux types de narration. Les dix-huit premières pages, soit l'exacte moitié du chapitre, présentent la réflexion de Serge dans une narration autodiégétique, alors que l'autre moitié met en place un narrateur hétérodiégétique. Cette structure a un impact considérable sur la présence du nom⁶⁵. Puisque le personnage raconte l'histoire au « je » dans la première moitié, son nom est toujours donné dans des dialogues, ou encore lorsqu'il réfléchit à la question du nom : « — Serge ?... tu n'es pas bien ? — Un peu fatigué. — Une bonne nuit de repos et ça ira mieux, Serge. Maman était comme ça. "Serge." Toutes les femmes sont comme ça avec moi. Elles me parlent gentiment » (*LL*, 138). L'emploi du nom est connoté par la gentillesse de son interlocuteur. Ce commentaire sur son nom et l'utilisation qui en est faite par les femmes est immédiatement rattaché au surnom que Laura donne à Serge :

Il n'y a que Laura qui continue de me faire mal. Avec sa voix douce : "Verge." On ne sait pas ce qu'elle insinue. Ni même si elle insinue quoi que ce soit. Jamais je ne verrai la fin de cette humiliation. Quand même j'emplirais mon corps de tout le sable de tous les déserts de la Bible pour ne plus entendre l'écho de cette voix, je sais que ça me poursuivrait encore (*LL*, 138).

⁶⁵ Dans la première moitié du chapitre, on retrouve 7 occurrences du nom de Serge, alors que la deuxième partie en contient 49.

Serge passe ici de l'emploi éventuellement affectueux du surnom à la déformation humiliante du nom, ce qui traduit tout le pouvoir du surnom, qui va jusqu'à « faire mal ». Le surnom « Verge », calqué sur « Serge », une seule lettre étant changée, fait peut-être allusion à l'homosexualité refoulée de Serge sur laquelle plane un doute : « Les hommes sont des circuits fermés, il le dit à Thérèse quand elle lui fait remarquer qu'il n'a pas d'amis masculins » (LL, 161).

Dans le premier chapitre de *Rouge, mère et fils*, Delphine est nommée 65 fois, toujours sous son prénom complet, que commente d'ailleurs Chantal Ringuet : « Remarquons d'entrée de jeu que son nom se compose des signifiants "d'elle" et "fine". Si le premier évoque sa générosité maternelle, une générosité que Luc et Lenny ont appréciée durant leur jeunesse [...], le second renvoie à sa gentillesse⁶⁶ ». Or, dans le deuxième chapitre, narré par Luc, elle est nommée à la fois sous la forme de « Delphine » et sous celle de « Delle⁶⁷ ». Ce surnom, fort utilisé, est d'ailleurs commenté par Luc : « Pourquoi est-ce que Lenny s'était mis à parler de Delle en disant "ta mère" ? C'était Delle, entre Luc et Lenny. Toujours Delle, Delle pour Delphine, **Delle** parce que tout venait **d'elle** à l'époque, tout » (RMF, 78, je souligne). Si le surnom « Delle » semble, sur le plan sonore, tout simplement correspondre à un diminutif (Del), Luc précise, par les graphies adoptées dans le passage, les liens du surnom « Delle » avec le comportement de Delphine et signale, non pas la générosité que souligne Chantal Ringuet, mais sa toute-puissance écrasante. En effet, la forte présence de prénoms masculins commençant par la lettre « l » dans le roman est notoire — Luc Laurier, Félix Laurier, Lenny,

⁶⁶ Chantal Ringuet, « La transmission inter/trangénérationnelle du métissage et la remise en cause de la paternité dans *Rouge, mère et fils* », dans *Enjeux créateurs et mortifères de la transmission entre mère et fils chez Madeleine Gagnon (1995), Anne Hébert (1999) et Suzanne Jacob (2001)*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 253.

⁶⁷ Elle est nommée 86 fois dans le chapitre : 47 fois sous la forme « Delphine » et 39 sous celle de « Delle ».

Lorne. Ces hommes formant l'entourage de Delphine sont issus d'elle (d'l), tournent autour d'elle. Luc vient effectivement d'elle au sens propre, puisqu'elle est sa mère. Delphine considère aussi Lenny comme son fils adoptif, alors que pour Lorne, il s'agit plutôt d'une intense relation amoureuse. Si ce surnom ne se retrouve qu'au deuxième chapitre, un passage le fait toutefois réapparaître vers la fin du roman, même s'il n'est pas explicitement employé : « Delphine pensa que Luc avait alors voulu parler de Lenny, mais Lorne lui dit que c'était plutôt **d'elle**, de lui et **d'elle** que Luc avait voulu parler et que ça n'avait pas été très facile, ni pour lui ni pour Luc » (*RMF*, 264, je souligne). Par le rapprochement sonore expliqué préalablement par Luc, ces deux dernières occurrences marquent probablement une manière de rappeler le surnom de Delphine, la phrase étant même syntaxiquement construite de manière à ce qu'elles puissent être aisément remplacées par le nom « Delphine ». Si le surnom est souvent perçu comme instaurant un lien affectif entre deux personnes, soulignons que le signifiant « fine » est alors évacué, comme si celle de qui tout venait perdait momentanément sa gentillesse au profit de son aspect seulement maternel. De plus, il faut noter que dans Delphine, la finesse qui s'entend dans « phine » peut également évoquer l'idée de la ruse, ce qui n'est pas seulement mélioratif.

Par ailleurs, l'apocope d'un nom, procédé fréquent de construction d'un surnom, peut aussi produire un nouveau mot. Tout au long de *La Passion selon Galatée*, la narratrice s'adresse à Godard pour lui exposer ses pensées. À la page 190, elle lui attribue pour la première fois un diminutif : « Je ne peux pas parler à God. aussi longtemps qu'une idée d'un ordre n'aura pas orchestré le va-et-vient de la foule des passants, touristes et consommateurs [...] » (*PG*, 190). Évidemment, le mot « God », en anglais « Dieu », est intéressant puisque la narratrice s'adresse à Godard comme à une force supérieure

intangibles⁶⁸. La narratrice réfute toutefois cette idée lorsqu'elle en discute avec Nathe : « - Il faudrait appeler God... J'ai voulu retenir l'idée qui m'était venue spontanément. - Allez, finis ta phrase. Appeler God ? God quoi ? C'est Dieu, God, non ? Oui, God, c'est Dieu. - Mais non, c'est Godard [...] » (PG, 215). L'abréviation du nom, formant de cette manière un surnom, peut aussi laisser croire qu'il y a un rapprochement intime entre Godard et Gala, sur le plan strictement spirituel, c'est-à-dire que Godard n'est présent qu'à travers les pensées de Gala.

Mais le surnom peut aussi faire complètement abstraction du véritable prénom du personnage, et être simplement calqué sur une caractéristique physique. Dans *Rouge, mère et fils*, Luc et Armelle évoquent, au sujet de Luc, les transmissions physiologiques génétiques : « — [...] Je pourrais avoir un bébé noir, ou alors un tout blond et presque crépu comme Yves, ou encore un presque comme toi, avec des yeux légèrement bridés, pour que vous soyez sûrs d'être des frères. Vous auriez du chinois tous les deux. — Tout le monde m'appelait le Chinois à l'école. — C'est ta mère. Elle a du sang amérindien » (RMF, 249). Après l'instabilité du nom, celle du physique est ici pointée par cette « erreur » sur l'origine de Luc. Ainsi, l'origine ethnique est elle aussi entourée de fiction.

D'une manière semblable, trois personnages de *Fugueuses* attribuent des surnoms à des professeurs et spécialistes, des surnoms sans rapport avec leur « vrai » nom. Lorsque Nathe parle de sa professeure de violon, elle la nomme d'abord par son nom de famille, puis elle lui attribue de nouvelles nominations qui reprennent les phrases qu'elle dit souvent, et donc qui calquent son comportement : « Et par-dessus tous les métronomes, je hais celui de madame Boismenu, ma prof de violon, madame "il faut", "il ne faut pas", madame "tu dois",

⁶⁸ Il est d'ailleurs à noter que Jean-Luc Godard, cinéaste français, est souvent surnommé le « pape » de la Nouvelle vague : Réal La Rochelle, « Nouvelle vague », *24 images*, n° 88-89, 1997, p. 58.

"tu ne dois pas", madame "on peut", "on ne peut pas" » (F, 23). Or, le lecteur décèle rapidement l'ironie du personnage, qui ajoute des guillemets aux phrases dites par madame Boismenu. Il va sans dire que Nathe désigne sa professeure ainsi, mais qu'elle ne la nomme pas de cette façon en sa présence. Ce n'est pas une nomination effective. Dans un même ordre d'idées, Émilie rebaptise son thérapeute :

Quand Émilie avait révélé à son thérapeute, après quelques séances grinçantes, qu'elle l'avait baptisé Mister Quaker, il n'avait pas saisi à quoi elle faisait allusion. Elle lui avait suggéré d'aller faire un tour à l'épicerie du côté du rayon des céréales où il trouverait facilement le portrait de Mister Quaker, le maître de l'habitude qui se prend bien et qui, s'il fallait mettre les points sur les *i*, facilite le transit intestinal (F, 73).

Ainsi, loin d'être arbitraire, le surnom donné par Émilie est signifiant : la comparaison avec Mister Quaker a des raisons physiques, mais dit également par analogie l'effet qu'a son thérapeute sur elle. Cependant, contrairement à Nathe, elle nomme son thérapeute par le surnom qu'elle invente, justifiant même son choix auprès de lui. Ulysse a lui aussi rebaptisé son psychologue : « Sauf que ses parents avaient engagé un thérapeute qui s'appelait Jax tout court et qu'Ulysse appelait Pouah tout court **parce que** les vêtements et l'haleine de Jax puaient le yack du Tibet où Ulysse projetait d'aller se réfugier un jour. [...] » (F, 28, je souligne). La nouvelle appellation du thérapeute est bien motivée, comme le montre, dans la construction de la phrase, la subordonnée circonstancielle de cause. De plus, la précision « Jax tout court » suggère sans doute que le professionnel a tenté de créer un lien amical avec Ulysse en ne lui donnant que son prénom, qui est peut-être même déjà un surnom. Ainsi, Ulysse réagit en adéquation avec ce procédé, en lui attribuant un surnom sans nom de famille. Enfin, il est également intéressant de noter que Nathe adopte l'appellation choisie par son ami, soit « Pouah », dans sa narration après en avoir expliqué la justification. Plus tard, quand Antoine se réfère au thérapeute d'Ulysse, il accole les deux appellations, en en créant ainsi une

nouvelle : « Ulysse n'en avait pas dit beaucoup à Antoine, mais il y avait quatre personnes à qui on ne devait jamais dire où était Ulysse. Ses parents, **Jax-Pouah**, et François Piano » (*F*, 127, je souligne). La construction d'Antoine refuse de choisir entre deux appellations, montrant que chacun des trois personnages a une perception, voire une version différente du thérapeute, et que l'attribution de surnoms est un geste créatif illimité.

Si certains surnoms sont donnés de façon arbitraire, il reste qu'il y a souvent une explication qui en précise les raisons. Dans *Fugueuses*, Jérémie est un ami d'Antoine chez qui Ulysse se réfugie. Bien que Jérémie ne joue pas un rôle dominant dans le récit, le narrateur accorde plusieurs lignes à l'explication de son surnom :

Antoine pressa le pas. Il avait hâte d'arriver chez Jérémie. Sous la sonnette du numéro 3, on a inscrit "Jelly" au feutre jaune. C'est sans rapport avec le nom de Jérémie, mais avec celui d'un ou d'une ancienne locataire. Les gens qui sonnent chez Jérémie, les livreurs de pizza, de poulet, de sushis, ont tendance à appeler Jérémie Jelly, et Jérémie s'appelle de plus en plus Jelly (*F*, 137).

Ce passage suggère l'absurdité du surnom de Jérémie, puisque celui-ci n'est pas motivé par rapport à lui, mais bien par rapport à un inconnu. Malgré tout, la mention « et Jérémie s'appelle de plus en plus Jelly » montre que Jérémie intériorise le surnom d'un autre, ce qui rappelle et renforce l'aspect fictionnel du nom. Il suggère également qu'il y a des degrés et du temps dans le fait de porter un nom, s'appeler « de plus en plus » revenant d'une certaine façon à accepter graduellement cette nomination. Cette analyse du surnom de Jérémie par le narrateur montre sa conscience du nom propre.

Dans *Laura Laur*, le personnage de Gilles procède à la comparaison des surnoms qu'il donne à Laura et ceux que lui donne Pascal. À partir de la présentation entre les deux amants de Laura, la narration et la focalisation se modifient. La narration cesse d'employer le « il » pour passer à la deuxième personne du singulier, le « tu », en plus de donner le point de vue de

Gilles plutôt que celui de Pascal, ce qui était le cas depuis le début de ce troisième chapitre. Gilles compare sa façon d'appeler Laura à celle de Pascal : « Toi, tu dis "bonne". Lui, dit "grosse". Des mondes. Tu pourrais lui dire que tu aimes sa femme, son bébé, si c'est bien d'elle qu'il s'agit. Toi, tu dis "Laura, mon amour". Tu es vieux jeu. Lui, dit "bébé". Des mondes » (*LL*, 127). La nomination de Laura est certainement centrale dans ce roman où les personnages ne cessent de s'interroger sur la façon de nommer, mais ce passage ouvre également un questionnement concernant les différents univers. En effet, en disant « des mondes », Gilles suppose que des changements de nominations se font selon le monde dans lequel Laura se trouve. Ainsi, le nom et la nomination dépendraient du milieu où ils s'exercent, des circonstances. Est ainsi suggérée l'histoire du nom, comme le soulève un passage d'un autre récit de Jacob, *Maude*⁶⁹ : « On n'est pas là pour tout apprendre. Les noms suffisent : Félix, Jean-Marie, Antoine, Paule. Maude voudra savoir comment chaque nom a été attribué. L'histoire de chaque nom, Maude y tient » (*M*, 25). Les personnages jacobiens pointent sans cesse la défaillance de la convention du nom : celui qui est perçu comme vrai autant que le surnom inventé ont été forgés dans un contexte précis, dont l'histoire, terme rappelant inévitablement la fiction, est susceptible d'être dévoilée.

Dans *Fugueuses*, lorsqu'ils se revoient à Montréal, Émilie et Antoine ont une relation fraternelle hésitante, peu naturelle. Mais plus ils passent de temps ensemble, plus ils se rapprochent. L'un des signes de ce rapprochement tient probablement au fait qu'Antoine surnomme sa sœur : « "Tiens, assieds-toi donc, Milie, Milie"⁷⁰, étends-toi, tiens [...] C'est du

⁶⁹ Suzanne Jacob, *Maude*, Outremont, Nouvelle Barre du Jour, 1988, 113 p. Désormais désigné par la lettre (*M*), suivie du numéro de la page.

⁷⁰ Différemment du rapprochement entre « Laura Laur » et « Mille Milles », le surnom « Milie-Milie » s'associe encore une fois au personnage ducharmien, de façon paronomastique, en plus d'être féminisé.

bon, vas-y, Milie, bois" [...] » (F, 133). Si la première fois Antoine ne fait que répéter, comme le prouve la virgule, le surnom « Milie », le narrateur récupère momentanément cette appellation en la transformant en un véritable surnom, par l'emploi d'un trait d'union plutôt qu'une virgule : « Antoine lui tendit la coupe et demanda à Milie-Milie ce qu'elle prenait comme médicaments. Émilie s'étouffa un peu [...] » (F, 134). Le surnom « Milie-Milie » est répété quelques fois dans ces extraits, mais il n'est plus ensuite utilisé, sauf à un autre moment, jugé opportun par Antoine. Le surnom en soi n'y est pas commenté par Émilie, maintenant devenue narratrice, mais son contexte d'énonciation l'est : « Comme s'il pressentait ma défection, Antoine a posé sa main sur la mienne. Il m'appelle d'une voix de loukoum : "Milie ?" La texture de cette douceur qui muselle appartient à Stéphanie, "Milie", je reconnais et je ne peux pas en douter, Antoine m'exhorte de me taire » (F, 201). En plus du ton doux employé par Antoine, l'emploi ponctuel de ce surnom, selon Émilie, n'est pas fortuit : Antoine cherche à provoquer une réaction chez elle, soit le mutisme, ce qui suggère le pouvoir du nom, que le surnom relativise d'ailleurs : il est variable, contingent, sujet aux circonstances.

Si les surnoms sont très commentés, un passage de *Rouge, mère et fils* fait aussi intervenir la notion de totem. Après la randonnée en cheval à laquelle a participé Delphine, Lorne reconnaissant Jean, le guide, l'appelle « le Trickster », nom que le lecteur connaît déjà en raison de la relation amicale établie entre Luc et lui. Si Luc avait glissé quelques mots rapides sur cette nomination, Delphine confie à Lorne son rapport aux surnoms : « Delphine dit qu'elle n'aime pas les surnoms. Lorne expliqua que "Trickster" n'était pas vraiment un surnom, mais un totem que Jean avait reçu quand il était allé planter des arbres sur la côte Ouest, un totem qu'il avait gardé parce que ça l'aidait à se souvenir d'où il était

parti » (*RMF*, 265). Le totem relie le Trickster à ses origines amérindiennes, introduisant de ce fait une autre conception de l'appellation et de l'identité qui n'est pas celle du nom, mais plutôt celle du symbole et du clan. Se penchant sur cette problématique, Doris G. Eibl a analysé le rôle du Trickster dans le roman, en glissant quelques mots sur le totem de celui que le lecteur découvrira s'appeler Jean Saint-Onge : « C'est en tant que Trickster que Jean Saint-Onge intervient dans l'histoire et change l'issue. Cette dimension du personnage relie le roman à une tradition de légendes amérindiennes, dans lesquelles le Trickster prend les apparences les plus diverses. [...] Fidèle à son totem, le carcajou, Jean Saint-Onge apparaît d'abord comme voleur⁷¹. » Par ailleurs, s'inspirant de l'anthropologie, Freud a exposé, dans *Totem et tabou*, les grandes lignes du *totémisme* des tribus australiennes en insistant sur son caractère social : « Qu'est-ce qu'un totem ? De façon générale, c'est un animal [...] qui se trouve dans un rapport particulier avec l'ensemble du groupe. Le totem est, en premier lieu, l'ancêtre du groupe. [...] Le totem se transmet héréditairement, aussi bien en ligne maternelle que paternelle⁷² ». Ainsi, le fait que Delphine garde le nom de son ex-mari refait ici surface, comme si elle avait voulu que le nom « Laurier » semble aussi transmis à Luc par elle, de manière à rappeler, encore une fois, ses origines amérindiennes. De plus, si Delphine n'aime pas les surnoms, parce qu'ils instaurent une barrière freinant l'accessibilité à l'autre, on se souviendra qu'elle appelle elle-même Luc Loukachkaïa. Delphine, qui a elle aussi des origines amérindiennes, dispute au Trickster le pouvoir de nommer, justement parce qu'il a rebaptisé son fils.

Dans *Fugueuses* apparaît aussi le pseudonyme, proche du surnom, mais choisi par la personne qui le porte : « Au contraire du surnom qui met le personnage au grand jour, le

⁷¹ Doris G. Eibl, « L'entendu et l'autrement : aspects du métissage dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 98.

⁷² Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, PBP, 1983 [1913], p. 10-11.

pseudonyme lui permet de se dissimuler aux regards. Un pseudonyme est souvent l'indice d'un changement d'ordre thématique dans le parcours du personnage⁷³ ». Dans *Fugueuses*, Antoine utilise un pseudonyme quand il joue en ligne, ce qui mène à un bref commentaire du phénomène : « Bien sûr, le citoyen qui venait d'être pulvérisé par la voix d'Émilie avait passé, depuis le départ d'Amina, une bonne partie de ses nuits dans son officine à jouer à la guerre en ligne sous le pseudonyme de Skippy avec des citoyens qui jouaient chaque nuit en ligne sous le pseudonyme de leur choix [...] » (*F*, 113). S'inscrivant dans la lignée de ce que suggère Michel Erman, le pseudonyme d'Antoine apparaît dans le texte à un moment où, effectivement, il a vécu plusieurs changements, dont le départ de sa copine Amina et le retour de sa sœur Émilie. Mais ce pseudonyme n'est employé que de manière sporadique : Antoine ne l'utilise que pour jouer à la « guerre », alors que sous son vrai nom, dans sa vie, il ne s'apparente pas à un personnage belliqueux.

Lorsqu'un personnage fait usage d'une certaine appellation, il arrive que le narrateur la récupère : « "On ne sait pas à quoi rêve papa", disait sa fille. Papa se tournait vers sa fille en souriant. Papa se disait que sa fille ressemblait à sa femme » (*LL*, 62). Le même procédé ouvre le troisième chapitre de *Laura Laur*, intitulé « Pascal », et fonctionnant dans une narration hétérodiégétique souvent entrecoupée de dialogues. En effet, il commence par un dialogue mettant en scène « Bébé » et Pascal : « — Il est quelle heure à San Francisco, Pascal ? - C'est l'heure de pointe du matin, là-bas, bébé. [...] Bébé s'ennuie. » (*LL*, 97) À la page suivante, Pascal nomme Laura « Madame », et la narration adopte de nouveau cette appellation : « - You-ou!... Un petit repas pour madame. Madame se déplie, se redresse à moitié » (*LL*, 98). Dans les trois cas cités, le pouvoir de la nomination est accordé aux personnages, la narration

⁷³ Michel Erman, *loc. cit.*, p.45.

se contentant de reprendre les termes proposés, ce qui suggère une étroite affinité entre les personnages et le narrateur qui se conforme à leur pouvoir de nommer. De même, dans *Fugueuses*, François Piano donne à Alexa un surnom blessant, que la narration reprend de manière à mimer son comportement : « "Tu ne dois jamais, m'entends-tu, te pointer à la boutique à l'improviste, tu m'entends, petite tête ?" La petite tête entendait parfaitement bien et devenait une petite tête de fouine au fur et à mesure qu'elle s'approchait du faubourg [...] » (F, 154). Si le surnom n'est pas commenté par le narrateur, on marque son intériorisation : Alexa devient ce qui se dit d'elle. De la même façon, dans *Rouge, mère et fils*, le Trickster appelle Luc « Lucké », et la narration omnisciente focalisée sur Lorne récupère cette appellation de façon ponctuelle : « Il ne disait jamais à personne où il habitait, mais à Lucké, il pouvait bien le dire, puisque Lucké était son ami désormais, son frère même puisque son autre frère était mort cette nuit » (RMF, 174). Dans *La Passion selon Galatée*, Gala accepte l'invitation de Babey à passer quelques jours dans un chalet avec des amis. Elle se retrouve en voiture avec un individu nommé Daniel. Tout au long du huitième chapitre, elle se demande à qui il lui fait penser, pour finalement découvrir qu'il ressemble à l'acteur Dustin Hoffman. Aussitôt, la narration s'empare de cette trouvaille : « J'abandonnerais avec soulagement ma destinée à ce Dustin-Daniel qui me guide d'une main experte dans un petit sentier escarpé » (PG, 64). La narration ne sera cependant que sporadiquement touchée de cette façon : plusieurs fois elle le nommera simplement Daniel, pour recourir parfois à des expressions marquant la distance telles que « Dustin *alias* Daniel » (PG, 70).

Le surnom cristallise un questionnement sur l'identité dans les récits jacobiens. Ainsi un même personnage peut se voir attribuer différents surnoms, selon la perception du personnage qui l'interpelle. Le surnom peut être donné selon des traits physiques, selon des

comportements ou encore de façon tout à fait arbitraire. En plus du surnom, les totems et les pseudonymes sont également des appellations présentes dans les romans. La narration reprend à son compte les modes de nomination utilisés par les personnages, parfois de manière à en pointer ironiquement l'usage, mais toujours pour illustrer le principe de la fiction jacobienne : tout ce qui reçoit un nom se met à exister.

2.4 L'emploi antonomasique du nom

Le nom se révèle également instable quand il est employé dans une formulation antonomasique, ainsi définie par Nelly Flaux : « Morphologiquement et syntaxiquement, l'antonomase se caractérise comme un changement de catégorie. [...] Le Np, qui est l'équivalent d'un groupe nominal défini ou d'un pronom, fonctionne, quand il y a antonomase, comme un Nc, dont il prend toutes les caractéristiques distributionnelles — ou presque⁷⁴ ». L'emploi « classique » de l'antonomase, défini par Sarah Leroy, ne correspond pas entièrement au procédé jacobien :

Un individu considéré comme représentant d'une certaine qualité [...] représente, à travers son Npr, cette qualité. [...] L'antonomase du Npr pour le Nc réalise donc "l'incarnation d'une vertu dans une figure" (Barthes, 1970 : 201), cette vertu ou cette qualité étant, dans un contexte culturel donné, la caractéristique essentielle de l'individu porteur du Npr : Don Juan est certes impie et mauvais fils, mais il est avant tout caractérisé culturellement par ses multiples conquêtes amoureuses ; sa figure, par son Npr, incarne ainsi la séduction effrénée⁷⁵.

En effet, chez Suzanne Jacob, l'utilisation d'un déterminant devant un nom propre marque un effet d'insistance sur un nom qui n'a pas de connotation culturelle. Ce sont plutôt les noms des

⁷⁴ Nelly Flaux, « Nouvelles remarques sur l'antonomase », dans *Les noms propres : nature et détermination*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 125.

⁷⁵ Sarah Leroy, *De l'identification à la catégorisation. L'antonomase du nom propre en français*, Louvain / Paris, Éditions Peeters, 2004, p. 11.

personnages jacobiens qui deviennent momentanément des noms communs sur le plan syntaxique. D'ailleurs, le traitement antonomasique situe le locuteur par rapport à la personne dont il parle. Par exemple, dans le cinquième chapitre de *La Passion selon Galatée*, la narratrice introduit le personnage de Sarah, chez qui elle habite à Montréal. Lors de l'une de ses arrivées chez elle, Sarah lui fait la liste des gens qui ont appelé :

— Bonjour Gala, a dit Sarah à travers la porte de la salle de bains. Ça va ? Babey a téléphoné trois fois aujourd'hui. Tu dois absolument la rappeler. Il y a **un** Daniel qui a laissé un numéro où tu pouvais le rejoindre jusqu'à cinq heures. Il est trop tard. Une autre femme a téléphoné. Elle n'a voulu laisser ni son nom ni son numéro. J'ai cru reconnaître la voix de Sylvie Nord (*PG*, 41, je souligne).

Le fait d'ajouter le déterminant « un » devant le nom de Daniel suggère que Sarah ne le connaît absolument pas, et qu'il pourrait s'agir, pour elle, de n'importe quel homme se prénommant Daniel : elle n'a aucun référent auquel relier ce nom. De plus, le recours à un déterminant, d'ailleurs indéfini, fait passer le nom propre à la catégorie des noms communs, bien qu'il ne perde pas sa majuscule, alors que l'antonomase entraîne le plus souvent ce changement : « La chute de la majuscule semble effectivement passée dans l'usage, car on trouve une écrasante majorité de minuscules initiales⁷⁶ ».

On lit aussi, dans *Rouge, mère et fils* : « — Un Lenny aussi a téléphoné, il te cherchait, toi. [...] » (*RMF*, 50) / « - je n'ai jamais entendu parler d'un Lenny avant ce coup de fil, dit Rose » (*RMF*, 66). Rose indique, par la présence du déterminant « un » devant Lenny, qu'elle ne sait pas de qui il s'agit. Le phénomène se produit à nouveau dans *La Passion selon Galatée*, lors d'une analepse, Sarah connaissant par conséquent déjà Babey dans le temps de l'histoire : « Le téléphone a sonné deux heures plus tard. — Une Babey, a dit Sarah » (*PG*, 55). Il est plus étonnant, ici, que Sarah semble trouver le nom « Babey » tout ce qu'il y a de plus

⁷⁶ Sarah Leroy, *ibid.*, p. 223.

ordinaire, car elle n'émet aucun commentaire, alors que par sa graphie et ses sonorités, Babey évoque Bébé et se présente comme un surnom. En contrepoint de ces trois exemples, l'autre femme qui a appelé n'a, au contraire de Daniel et de Babey, laissé aucune information sur elle, mais Sarah pense savoir qu'il s'agit de Sylvie Nord. D'ailleurs, il est mentionné qu'elle n'a laissé ni son nom ni son numéro de téléphone à Sarah, comme s'il y avait une équivalence de confidentialité entre les deux, comme s'ils demeuraient tous deux de l'ordre du privé. Ainsi, le nom serait perçu par Sylvie Nord comme une propriété, comme quelque chose qui lui appartient au même titre que ses coordonnées, et qu'elle ne divulgue qu'à qui elle le souhaite.

De son côté, l'utilisation du déterminant défini « la » provoque un effet complètement opposé. Lorsqu'il rencontre Emma Bovarte, Luc n'apprécie pas la discussion qu'il a avec elle et Rose, d'autant plus que cette dernière ne l'avait pas avisé qu'ils ne seraient pas seuls. Ainsi désigne-t-il Emma Bovarte par un registre populaire marquant sa dépréciation : « Je ne comprends rien, et est-ce que **la Bovarte** en a encore pour longtemps, il faudra que j'en fasse un chapitre ? » (*RMF*, 53, je souligne). Le recours au déterminant « la » a pour effet de dépersonnaliser Emma Bovarte en la dépossédant de son prénom, en traitant son nom de famille comme un nom commun. À la manière de Luc, Nathe, dans *Fugueuses*, a recours au même procédé lorsqu'elle parle de Christine Musse : « La Musse s'était versé un verre de vin [...] » (*F*, 303). Ce procédé permet de supposer que Nathe n'apprécie pas particulièrement Christine Musse.

Par ailleurs, le possessif « ton » est employé par Sylvie Nord, dans *La Passion selon Galatée*, quand celle-ci aborde Gala en lui demandant si son mari est là, instaurant ainsi un effet de propriété de la personne, mais aussi du nom : « — **Ton** Baldwin n'est pas là ? » (*PG*, 180, je souligne). Plus encore, la construction de cette phrase suggère un détachement de

la part du locuteur, comme si en aucun cas Sylvie Nord ne voulait être liée à Baldwin, celui-ci n'étant rattaché qu'à Gala. Baldwin et Sylvie Nord sont en effet en très mauvais termes.

Chez Jacob, le procédé antonomasique se limite à l'ajout d'un déterminant, ce qui a pour effet de déposséder des personnages de leur nom, ceux-ci devenant, sur le plan syntaxique, des noms communs. Le procédé entre dans l'économie générale du roman, en marquant les sentiments que les personnages ont les uns vis à vis des autres. Or il souligne aussi le nom en le privant de son statut « propre ». Il ouvre également des typologies. Ainsi, dire « un Daniel » présuppose qu'il y en a plusieurs, le procédé antonomasique permettant de remettre ironiquement en cause l'unicité du personnage.

2.5 L'homonymie en fiction

Au premier abord, le procédé de l'homonymie en littérature renforce l'illusion référentielle : « Dans l'absolu, les cas d'homonymie romanesque ne semblent guère irréalistes ; bien au contraire puisqu'ils importent dans l'univers fictionnel un phénomène qui se rencontre dans le monde réel [...] ⁷⁷ ». Dans *Laura Laur*, il y a un cas d'homonymie légèrement commenté par Serge : « Trois Thérèse avant ma femme. La petite Sainte et la grande Sainte. Et Thérèse Magny, quelle idiote celle-là. Laura le lui aurait fait sentir bien vite » (*LL*, 143). Malgré cette explication, l'ambiguïté subsiste par rapport au nom de la bonne, que précise Jean dans son chapitre : « Thérèse, c'est la bonne, veut accélérer les choses » (*LL*, 14). La bonne correspond-elle à l'une des trois Thérèse mentionnées par Serge ? Elle n'est certainement pas Thérèse Magny, puisque Laura dormait souvent avec la bonne, alors que Serge précise que

⁷⁷ Frank Wagner, *op. cit.*, p. 36.

Laura ne l'a pas connue. Serge ajoute d'ailleurs un passage qui rehausse l'ambiguïté due à l'homonymie : « Les femmes sont pourtant si gentilles pour moi, **bonnes**. Thérèse est si **bonne**. J'imagine la **bonne** dans mon dos. Laura était allée dormir avec la **bonne** » (*LL*, 143, je souligne). Ainsi, si la femme de Serge ne correspond pas aux trois Thérèse qu'il a connues avant elle, il y a lieu de croire qu'il a peut-être épousé la bonne. De la même manière que la bonne laissait Laura dormir avec elle, la femme de Serge manifeste beaucoup d'affection pour Laura : « Thérèse frappe doucement à la porte d'amis. Elle a hâte de voir Laura. Elle s'est retenue de venir frapper à cette porte toute la journée. L'alcool la rend encore plus amoureuse de Laura » (*LL*, 172). Ce cas d'homonymie réfère peut-être au même personnage, certains indices étant disséminés de manière à le laisser croire, sans que ce soit affirmé clairement.

Dans *Rouge, mère et fils*, le procédé de l'homonymie se présente d'une toute autre façon : le professeur de Luc et le frère d'Armelle s'appellent Yves, ce qui ne fait l'objet d'aucun commentaire dans le roman. Ainsi, les aptitudes du lecteur sont interpellées : « Si l'homonymie n'est pas *a priori* aberrante en termes de logique réaliste, à partir du moment où elle intègre l'espace spécifique du récit littéraire elle fait figure d'élément perturbateur dans la mesure où, par la remise en cause (partielle) de la différenciation actantielle qu'elle engendre, elle représente un vecteur potentiel de confusion⁷⁸ ». Si cette confusion générée par le phénomène d'homonymie s'apparente à la réalité, le procédé souligne dans les romans de Jacob la fiction de la spécificité du nom et de sa fonction d'identification. En effet, il n'y a pas de raison apparente pour laquelle deux personnages se prénomment Yves dans le roman et la situation ne génère ni malentendu ni quiproquo. Cependant, le procédé remplit une fonction :

⁷⁸ Frank Wagner, *op. cit.*, p. 36.

il renverse l'idée d'unicité du personnage et de son nom ultra-signifiant. D'ailleurs, Suzanne Jacob revient sur les cas d'homonymie dans son livre *Histoires de s'entendre*⁷⁹ :

Dans un carré de sable du parc Joyce, deux enfants, un petit de trois ans et une grande de quatre, s'observent avec cette gravité méditative des chats. "Comment t'appelles-tu, toi ? finit par demander la grande. — Je m'appelle Gustave, répond le petit. — Ça, c'est vraiment impossible, parce que Gustave, c'est mon grand-père, alors ça ne peut pas être toi", explique la grande. (HS, 55)

Cette anecdote illustre bien l'impression de propriété et de singularité ressentie dès le plus jeune âge par les enfants dans l'identification à leur prénom. Lucie Hotte-Pilon, dans son analyse des noms ducharmiens, observe que l'homonymie « suscite une quête du même dans l'autre, fondée [...] sur l'équivalence entre signifié et signifiant : portant le même nom, les deux sujets se doivent d'être identiques⁸⁰. » Or, dans *Rouge, mère et fils*, l'homonymie ne fait l'objet d'aucun métacommentaire. Cette absence de remarques, contraire à la réaction candide de la jeune fille dans la nouvelle jacobienne, montre le caractère mouvant du nom et réfute de nouveau son immuabilité.

En effet, le pouvoir d'identification et d'unicité que la littérature accorde généralement au nom sont des assises que déconstruit Suzanne Jacob, en montrant qu'un nom ne définit pas la singularité de celui qui le porte. Dans *Laura Laur*, l'homonymie sert la prolifération des allusions quant à l'identité de la femme de Serge. Mais, dans *Rouge, mère et fils*, l'homonymie ne déclenche aucun quiproquo, elle n'est l'objet d'aucun commentaire métafictionnel, elle est donc naturalisée.

* * *

⁷⁹ Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, 146 p. Désormais désigné par les lettres (HS), suivies du numéro de la page.

⁸⁰ Lucie Hotte-Pilon, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. 18, n° 1, 1992, p. 111.

Entre un baptême conventionnel et l'attribution d'un surnom par un proche, la différence réside certainement dans le rapport à l'officialisation. En effet, il s'agit dans les deux cas du choix d'un nom visant à désigner l'autre, mais au surnom n'est pas attachée de valeur légale. Toutefois, le surnom est déterminé de façon souvent moins arbitraire que le nom ; il est choisi en fonction du comportement de la personne ou d'une esthétique lui étant plus appropriée. Il est aussi possible qu'un surnom soit donné sans justification aucune, mais alors la personne l'intériorise et elle en vient quand même à s'appeler de cette façon, ce qui suggère la capacité d'adaptation à un nouveau nom, discréditant ainsi le postulat du nom comme représentation fidèle et juste de soi-même.

Le besoin de surnommer l'autre est mis à profit dans les textes de Jacob. En effet, s'il est souvent postulé que le surnom se donne dans le but de raccourcir un nom trop long, même un nom très court (Luc, par exemple) peut être allongé de manière à surnommer. Ce comportement traduit certainement une volonté, voire une nécessité de renommer qui pointe le pouvoir onomaturgique. En effet, contrairement au pseudonyme, le surnom instaure un rapport de hiérarchie entre deux individus. Lorsque l'injure survient dans l'attribution d'un surnom, la personne peut devenir ce qui se dit d'elle, accordant ainsi un pouvoir manifeste au surnom. Cependant, certains personnages jacobiens se rebellent contre un surnom qui pourrait les diminuer, prouvant ainsi leur conscience du fait que le surnom, s'il traduit effectivement un point de vue et donc la perception qu'a l'autre de nous, est aussi simplement un mot, servant à désigner, qui aurait pu être autre. Ainsi, si les personnages s'interrogent sur l'effet du surnom, ils suggèrent également qu'on a le choix d'accepter ou non un surnom. À partir de ce constat se pose la question de l'acceptation du nom dit « officiel » : qui choisit vraiment le nom ? La personne qui le porte, ses parents, son entourage ? Est-ce la raison pour laquelle la

renégociation d'un nom prend autant d'importance dans les romans de Jacob, les personnages s'interrogeant sur leur propre éclatement identitaire ?

Comme le suggère Judith Butler, l'instabilité du nom est non seulement existante mais plus encore incessante :

Après avoir reçu un nom propre, on est susceptible [*subject to*] d'être nommé à nouveau. En ce sens, la vulnérabilité au fait d'être nommé constitue une condition permanente du sujet parlant. Que se passerait-il si nous compilions tous les noms qu'on nous a donnés ? Ne serions-nous pas dans la plus grande perplexité quant à savoir comment définir notre identité⁸¹ ?

Ce passage sous-entend la capacité à rejeter certains surnoms de manière à forger une identité qui nous est propre, tout en affirmant aussi que cette « vulnérabilité » du sujet nommé puis renommé est sans cesse mise à l'épreuve, de façon permanente, ce qui renverse l'idée de la fixité, de l'immutabilité du nom.

⁸¹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1997], p. 62.

Chapitre 3 : Le nom performé ?

En insistant sur le nom prononcé, les personnages jacobiens ouvrent leur questionnement à l'oralité, à la voix liée au corps, en plus de convoquer l'idée de l'autre ; en effet, comme l'affirme Judith Butler : « En recevant un nom, nous sommes, pour ainsi dire, situés socialement dans le temps et dans l'espace. Et nous dépendons les uns des autres pour ce qui est de notre nom, de la désignation qui est censée nous singulariser⁸² ». Selon les éléments théoriques du discours avancés par John Austin⁸³ puis repris par Dominique Maingueneau, les actes de langage sont précisés à partir de trois notions : l'acte locutoire, l'acte illocutoire et l'acte perlocutoire. Tout acte de langage est locutoire, c'est-à-dire qu'il correspond à une réalisation grammaticale et phonétique de la phrase. Par ailleurs, l'acte de langage est illocutoire en ce qu'il modifie la relation entre les allocutaires. Enfin, l'acte de langage peut être perlocutoire s'il accomplit la performance de quelque chose. C'est l'effet produit par l'acte locutoire qui constitue ce dernier niveau des actes de langage⁸⁴. L'usage oral du nom n'est pas aussi essentiellement performatif que les exemples avancés par Maingueneau : « Ces verbes présentent la singularité d'accomplir ce qu'ils disent, d'instaurer une réalité nouvelle par le seul fait de leur énonciation. Ainsi, dire "je te baptise" ou "je le jure" c'est baptiser ou jurer⁸⁵ ». L'inscription écrite de la performance du nom (effet de révélation) provoque tout de même un effet manifeste dans les textes à l'étude. Parfois, les personnages insistent sur la façon de prononcer un nom, compris comme une suite de phonèmes : la littérature interroge ainsi

⁸² Judith Butler, *ibid.*, p. 61.

⁸³ John Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, 183 p.

⁸⁴ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁵ Dominique Maingueneau, *ibid.*, p. 5.

l'oralité. Le nom prononcé, quand on s'intéresse à l'effet qu'il engendre, est aussi travaillé comme modulateur d'une relation ou encore comme indice de l'état de celle-ci entre deux interlocuteurs. D'ailleurs, dans le recueil de chroniques *Ah...!*⁸⁶, on devine que l'auteure se met en scène pour montrer que le nom prononcé a un effet sur la réaction de la personne interpellée : « - Suzanne ? Bon, O.K., d'accord, je ne peux pas résister à l'appel de mon nom. Je reprends le combiné » (*A*, 148). Le nom prononcé est aussi abordé comme le lieu d'une révélation, c'est-à-dire qu'il fait apparaître une réaction, une émotion, une sensation. Les personnages jacobiens, en montrant continuellement que le nom est une convention, créent parfois de nouvelles fictions en se bornant à taire un nom pour demeurer dans le secret. Ainsi, le nom prononcé ouvre de nouvelles questions et élargit la perspective du nom comme fiction à d'autres enjeux.

3.1 Le nom prononcé : entre la voix et le corps

Suzanne Jacob affirme qu'« il faut prononcer les noms qui scintillent encore dans la brume épaisse du bruit culturel : Blanchot. Beckett. Borduas. Bataille. Duras, dure comme Duras⁸⁷ ». Ce passage relie la parole à l'écrit, le scintillement se rapportant nécessairement à une forme écrite du nom. En effet, Jacob rappelle la relation synesthésique qu'entretient le nom avec les sens. Cette fascination pour le nom prononcé, pour sa qualité sonore et visuelle, se retrouve souvent chez les personnages jacobiens⁸⁸. Dans *Fugueuses*, la « bonne »

⁸⁶ Suzanne Jacob, *Ah...!*, Montréal, Boréal, 1996, 172 p. Désormais désigné par la lettre (*A*), suivie du numéro de la page.

⁸⁷ Suzanne Jacob, « Lire ? », *Liberté*, vol. 33, n° 1, 1991, p. 42.

⁸⁸ Par ailleurs, Aleksandra Grzybowska fait remarquer, à juste titre, la présence d'un même son (lor) dans plusieurs noms propres de l'univers jacobien (p. 68) : Flore, Laura Laur, Laurier, ce à quoi j'ajoute Florence dans *L'Obéissance* et Lorne dans *Rouge, mère et fils*. Cette récurrence sonore souligne la sensibilité de l'auteure à certains vocables.

prononciation du nom des Piano est précisée : « Dix jours à résister à retourner s'asseoir en face de Catherine Piano, non pas Pia-no, mais bien Pi-a-no, douceur et doucement, sourdine et pédale douce, trente ans, de dix-sept ans l'aînée de Nathe [...] » (*F*, 50). La précision est glissée au passage, et trois occurrences rapprochées du sème « doux » se trouvent dans la phrase. Ainsi, la douceur est non seulement associée à la prononciation du nom « Piano », mais un lien se tisse également avec le piano comme instrument de musique. D'une façon similaire, Émilie, la mère adoptive de Nathe, apporte la même précision : « François Pi-a-no, en trois temps : pi-a-no. Comme dans les partitions » (*F*, 134). La deuxième occurrence du mot « piano », débutant par une minuscule, réfère clairement à l'instrument de musique, ce qui est encore renforcé par la phrase « Comme dans les partitions ». Le nom des Piano est mis en relation avec la musique par Émilie et Nathe, ce qui souligne le processus de remotivation du nom.

Dans *L'Obéissance*⁸⁹, un personnage secondaire expose sa pensée sur son propre prénom :

— [...] Je m'appelle Aglaé. C'est un prénom contre-nature, de toute évidence. Il fallait qu'elle me déteste déjà beaucoup pour me coller ce prénom. [...] Quand on a passé trente ans à répondre au prénom d'Aglaé, à aller et venir, à tout apprendre en répondant à **ce son qui évoque le cloaque et le chaos visqueux**, tout le reste semble en ordre, tout le reste (*O*, 136, je souligne).

Dans ce passage, le prénom est perçu comme une suite de syllabes dont les sonorités se rapprochent de celles de noms communs (cloaque, chaos) visiblement péjoratifs pour le personnage. En mentionnant que sa mère lui a « collé » ce prénom, Aglaé suggère la fatalité de son nom, comme si elle ne pouvait y échapper ou s'en séparer. En raison de la sonorité de

⁸⁹ Suzanne Jacob, *L'Obéissance*, Paris, Seuil, 1991, 249 p. Désormais désigné par la lettre (*O*), suivie du numéro de la page.

son nom, qu'elle trouve peu harmonieuse, elle considère aussi que sa mère a effectué un choix délibéré, réfléchi. Elle écarte ainsi l'arbitraire de son nom, oscillant entre une conception du nom comme fiction en insistant sur l'agrégat de lettres qui constituent finalement un prénom, et celle du nom comme fatalité, cette ambivalence posant un regard ironique sur la convention du nom.

La sonorité d'un nom peut aussi ne pas aller de soi, quand deux ou plusieurs prononciations semblent possibles. Dans *Rouge, mère et fils*, Rose présente Emma Bovarte à Luc. Alors qu'Emma monopolise la discussion, elle relève un détail portant sur le nom : « Une patiente d'à peu près son âge s'était présentée à la clinique. Emma la reverrait toujours entrer dans son bureau : "Bonjour, madame... Bovarte ou Bovarté ?", sa vie suspendue à la réponse. "Bovarte, mais ça n'a aucune importance", et Emma lui montre le fauteuil où elle peut s'asseoir » (*RMF*, 50). D'une part, la patiente semble, selon les dires de l'homéopathe, poser la question de la bonne prononciation du nom comme si elle était essentielle à sa vie, ce qui montre l'importance de son interrogation. Il semble alors qu'une relation ne peut s'ouvrir entre les deux femmes que si elles s'entendent sur la prononciation du nom de l'autre. D'autre part, si Emma Bovarte mentionne que la réponse n'a aucune importance, elle rapporte toutefois cette partie de la discussion à Rose et Luc, ce qui prouve qu'elle y a tout de même vu une certaine signification.

La question de la prononciation du nom est aussi souvent posée Dans *La Passion selon Galatée*. En se présentant à Gala, Babey précise comment dire son nom, probablement parce qu'elle en porte un peu commun :

— Je suis entrée sans payer, ai-je répondu. — Où ça ? — Dans la vie. Je m'appelle Gala. Je vais chercher votre trophée dans le frigo. — Babey, moi. Ça s'écrit Bé-a-bé-e-i-grec et ça se prononce Babé, a dit Babey en s'écrasant le nez contre la moustiquaire de la porte. — Ici,

vous êtes chez Sarah, esse-a-erre-a-ache, Sarah ; et Sarah est sortie avec sa fille Sabine pour acheter des petits pois. (PG, 50)

Or cette présentation survient dans une analepse, c'est-à-dire que les noms des personnages sont déjà bien présents à l'esprit du lecteur. Cependant, la précision concernant la graphie du nom est plus curieuse, compte tenu du fait que le lecteur l'a sous les yeux. Le jeu auquel se livrent Gala et Babey consiste à déconstruire le nom en ses composantes, de manière à montrer qu'un nom ne se constitue que d'une série arbitraire de lettres qui auraient pu être tout autres. Plus tard, Daniel reçoit un appel téléphonique de Gala et joue sur la sonorité de son nom : « - Daniel ? — Gala, Gala, Galae, Galae, Gala, Galam ! C'est toi ! a chuchoté Daniel » (PG, 159). Cet extrait appuie efficacement la thèse du nom comme une suite de vocables qui auraient pu être différents⁹⁰, d'autant plus que Gala ne réagit pas à cette interpellation plutôt curieuse. Dans une autre conversation, c'est Gala elle-même qui modifie la prononciation de son nom, en le rapprochant d'un nom commun : « Augustine a prononcé mon nom. — Gala ! — Gala a la gale, j'ai dit. On ne touche plus » (PG, 28). Si, par effet de paronomase, Gala établit un rapprochement avec le mot « gale », elle souligne surtout un changement de niveau : le nom prononcé par Augustine correspond au toucher et donc à une profanation. La voix a le pouvoir de toucher métaphoriquement son corps, comme une violation.

Ce même phénomène, qui accorde beaucoup de pouvoir au nom prononcé, apparaît dans *Histoires de s'entendre* : « Une femme a confié qu'elle considérait comme une ingérence insupportable le fait que certaines vendeuses lisent son nom sur sa carte de crédit et se mettent alors à l'appeler par son nom. Ça devrait être interdit, protestait la femme, ou alors, qu'on

⁹⁰ Ce jeu sur la sonorité du nom n'est pas tout à fait arbitraire puisqu'il s'apparente à l'évolution du latin vers la langue française. D'ailleurs, l'énumération faite par Daniel semble être calquée sur les déclinaisons de « rose » longtemps apprises par cœur par les jeunes écoliers : rosa, rosa, rosam, rosae, rosae, rosa. (Jean Dumas, *Rosa, rosa, rosam*, [En ligne]. <http://enquete.sqrp.org> (Page consultée le 20 mars 2013).

renonce à inscrire nos noms sur nos cartes de crédit » (*HS*, 100). Il semble donc que le nom ne doive être prononcé qu'en respectant certaines conditions, comme la connaissance de l'autre. Ainsi, la mise en voix du nom porte atteinte à la corporalité. Ce rapport du nom prononcé au corps est clairement explicité dans *Les aventures de Pomme Douly* : « - [...] C'était peut-être quand tu as prononcé ton nom "Anna". Ta bouche reste toujours ouverte une seconde après que tu as prononcé ton nom. C'est peut-être là que l'instant s'est glissé ? » (*APD*, 55). Cette remarque très minutieuse, se concentrant sur un détail, est révélatrice du rapport entre la parole et le corps : le nom se situe entre les deux instances. Propulsé par la voix, il affecte le corps de celui qui le dit, en plus de provoquer un effet sur celui de l'autre. Le nom prononcé, celui d'Anna, semble même avoir un impact sur l'amitié entre Anna et Pomme. C'est par la façon dont elle l'a dit, c'est par le mouvement de sa bouche que la relation entre les deux femmes a commencé. C'est dire le pouvoir illocutoire et perlocutoire du nom proféré.

Les récits de Jacob consacrent beaucoup d'espace au nom propre : cette focalisation sur le nom prononcé élargit toutefois la réflexion en intégrant, par le recours à la parole, le rôle performatif du nom qui convoque nécessairement l'autre, l'allocutaire. Pour exister, un nom doit-il obligatoirement être prononcé ? Jean Markale expose vivement cette opposition : « Un être est *nommé*, mais il veut aussi être *appelé*. Dans la langue française contemporaine, nommer et appeler sont considérés comme synonymes, ce qu'ils ne sont absolument pas. Nommer est un acte intérieur. Appeler, un acte extérieur, nécessitant la parole⁹¹ ».

⁹¹ Jean Markale, « Le nom, la parole et la magie », *Corps écrit*, n° 8, décembre 1983, p. 35.

3.2 L'appel et le nom prononcé : la relation avec l'autre

Si l'appel du nom est lié à la prononciation et donc à la parole, il contribue par conséquent à modeler la relation qui unit des personnages, ce qui correspond à l'acte illocutoire qui attribue au nom propre un pouvoir. Un personnage peut difficilement, comme en témoignent divers passages jacobiens, résister à l'appel — et donc à la prononciation — de son nom. Est-ce une pulsion liée à la volonté de répondre à l'autre ou plutôt à celle de répondre à/de son nom ? Les passages qui concernent cette question traduisent souvent le lien entre les allocutaires. Alors que Gala assiste, dans *La Passion selon Galatée*, à une rencontre entre deux personnes dans la rue, elle entend le nom d'une des deux : « "Wille !" "Wille !" a crié à nouveau une jeune femme distinguée. [...] Elle a risqué sa vie pour venir répondre à ce cri, à ces bras tendus qui hurlaient son nom aigu » (PG, 191). L'insertion de cet « événement » sans incidence sur l'histoire racontée est significative sur le plan de la question du nom propre. En outre, ce passage montre que le simple fait de nommer quelqu'un entraîne un effet immédiat chez l'interlocuteur qui, dans cet extrait, risque sa vie pour y répondre. Comme le nom « Wille » s'apparente à un surnom, il est probable que la personne qui l'interpelle soit intimement liée à elle, ce qui peut expliquer son geste précipité de traverser la rue. Est ainsi postulée une fonction du nom propre qui dépasse la simple identification. Le geste d'appeler quelqu'un par son nom est d'ailleurs certainement accompli dans le but d'entraîner une réaction de la part de la personne. C'est ainsi que, dans la nouvelle « Le Parka » du recueil *La Survie*, un personnage est appelé sans même que le lecteur n'ait accès à son nom : « L'homme s'enfonce dans le parka. Quelqu'un appelle, quelqu'un crie le nom de l'homme. L'homme s'enfonce, s'enfonce » (S, 31). Les interlocuteurs potentiels étant ainsi nommés par des

désignations définie (« l'homme ») et indéfinie (« quelqu'un »), un effet de distance se dégage de la relation entre les deux « personnages ». L'homme au parka ne répond pas à l'appel de son nom, peut-être parce qu'il ne connaît pas la personne qui l'interpelle, ce que suggère le passage, ou encore parce qu'il ne veut précisément pas répondre à cette personne. En effet, la volonté d'être nommé est conditionnelle à la réaction de l'appelé. Judith Butler postule l'idée du refus du nom : « Il n'est possible de nommer quelqu'un que si celui à qui le nom est adressé désire l'accepter et l'anticipe⁹² ». Ainsi, le pouvoir octroyé à l'onomatourge ou à celui qui appelle est diminué, le porteur du nom se le voyant momentanément accordé.

Il arrive également que ni le lecteur ni le personnage ne connaisse le nom de la personne à interpeller, ce qui donne lieu à une réflexion de Jacob : « J'ai dit : - Madame ? Si j'avais su son nom, évidemment que je l'aurais appelée par son nom. Quand quelqu'un pleure, on dit son nom, on fait comme si on interrogeait son nom, comme si on l'appelait en l'interrogeant, mais je ne savais pas son nom, elle venait juste d'entrer dans mon champ de vision » (A, 108). La notion d'interrogation du nom est aussi très révélatrice : si elle correspond d'abord au ton de voix adopté par la personne qui en console une autre, elle concerne aussi la démonstration du nom comme fiction déployée dans toute l'œuvre jacobienne. On interroge le nom, plus largement la fiction dominante du nom, pour montrer son caractère fictionnel et arbitraire.

Quand Nathe appelle Gala dans *La Passion selon Galatée*, elle espère obtenir une réponse : « Nathe est sortie. Elle m'appelait tout bas en frissonnant. — Gala !... Gala ?... Elle est venue sous le troisième peuplier, elle a tenté de l'escalader. — Gala ? Tu es dans l'arbre ?

⁹² Judith Butler, *op. cit.*, p. 65.

Je t'en prie, Gala ! » (*PG*, 222). La narratrice, plutôt que de seulement dire que Nathe l'appelle, répète son nom jusqu'à en saturer le texte. Même après quatre occurrences, Gala résiste à l'appel de son nom. C'est plutôt Nathe qui semble croire qu'elle entraînera une réaction de Gala en multipliant les occurrences de son nom. Les deux femmes ne se connaissent que très peu, ce qui peut expliquer le déséquilibre dans leur relation. En effet, Nathe a un caractère beaucoup moins indépendant que Gala, ce qui peut probablement expliquer qu'elle se soit attachée plus rapidement à Gala que l'inverse. De même, dans *Rouge, mère et fils*, le narrateur insiste sur le fait que Lorne prononce le nom de Delphine : « Il a prononcé son nom : "Delphine ?" alors que le soleil s'était mis à s'épancher dans la rivière des Outaouais. "Delphine ?" Elle a laissé ses encres et elle est venue s'abattre contre lui [...] » (*RMF*, 233). Le fait d'appeler entraîne rapidement une réaction de la part de Delphine : la prononciation du nom serait ainsi pourvue d'un effet performatif. Ce passage illustre bien la nature de la relation entre Lorne et Delphine : en entendant son nom, Delphine comprend qu'il veut qu'elle aille le rejoindre. Dans ce cas, dire le nom traduit une relation d'amour et de complicité. D'une façon similaire, le personnage de Nathe, dans *Fugueuses*, joue sur cette idée : « De son lit, Nathe a appelé Alexa, oh, à peine un souffle qui s'est échappé d'entre ses lèvres. Après quoi, elle a tourné le dos à la porte pour que, si jamais Alexa se pointe, elle soit convaincue d'avoir imaginé que Nathe l'appelait » (*F*, 37). Elle nomme Alexa pour le seul fait de prononcer son nom : elle n'a rien à lui dire. Nathe cherche à vérifier si Alexa réagira.

La prononciation du nom de l'autre a en effet très souvent un pouvoir sur la réaction de l'interlocuteur. Alors que Nathe s'apprête à quitter sauvagement Christine Musse, celle-ci l'interpelle par son prénom, ce qui la retient auprès d'elle : « Mais elle m'a retenue en m'attrapant le bras. Je me serais arrachée à elle si elle n'avait pas prononcé mon nom :

"Nathe ?" Alors, ma main a fondu de frayeur dans la sienne » (F, 297). Il y a donc aussi une peur associée au nom prononcé ; le danger d'une captation, d'une appropriation par l'autre se fait sentir dans cet extrait. En effet, le recours au nom sert le plus souvent à maîtriser l'autre, à déclencher une réaction devenue inespérée, comme en témoigne un autre passage de *Fugueuses*. Thomas Dumont, le père de Stéphanie, Émilie et Antoine, est un homme violent, surtout envers son fils. Lors d'un de ses accès de violence, Stéphanie essaie de raisonner sa mère, qui assiste à la brutalité de son mari sans réagir. Son dernier recours pour la sortir de son mutisme est de la nommer par son nom, après avoir tenté par deux fois de la faire réagir en l'appelant « maman » : « J'entends seulement la voix blanche de Stéphanie qui cherche une issue au cauchemar : "Maman ! Ton mari est en train de tuer ton enfant ! Est-ce que tu vas bouger ? Maman ! Fabienne ! Tu regardes ton mari tuer ton enfant ?" » (F, 98). Le terme « issue » illustre bien que l'appel du nom est employé comme recours ultime. Ainsi, un effet est recherché par la profération du nom, auquel on doit répondre, tout comme on répond de notre nom, sur le plan légal.

Le plus souvent, les personnages jacobiens qui en appellent un autre sont dotés d'un pouvoir de maîtrise de l'autre. Certains personnages, comme Gala, déconstruisent cette idée en y résistant, c'est-à-dire en inversant le pouvoir associé à l'appellation. Encore une fois, ces personnages s'appliquent à montrer la défaillance de la convention du nom : une personne dotée d'un nom auquel elle ne répond pas anéantit totalement la fonction d'identification du nom et met à mal l'ensemble de son fonctionnement. Comme la prononciation du nom ouvre différents questionnements chez Suzanne Jacob, le nom est encore doté d'un pouvoir manifeste qui suggère toute son importance.

3.3 Le nom dévoilé : une révélation

La prononciation du nom chez Jacob est parfois rapprochée de la notion de révélation, presque d'apparition, ce qui relève du caractère magique associé au nom, comme le suggère d'ailleurs Emmanuel Levinas : « Les noms de personne dont le *dire* signifie un visage [...] »⁹³. Dans *Fugueuses*, Émilie approche du fleuve en train et elle se met à penser à François Piano : « [...] elle s'était défilée en s'évanouissant dans tous les coins et en perdant complètement la tête avec François. Voilà, elle s'autorisait à penser à François. On était bien assez loin de Carouges pour qu'elle se laisse aller à prononcer le nom de François » (*F*, 101). La profération du nom de François est telle qu'Émilie ne se la permet que rendue à une certaine distance de chez elle. De plus, c'est à ce moment que le lecteur apprend la liaison amoureuse entre Émilie et François. Ainsi, dire le nom de François semble le faire exister autant pour Émilie que pour le lecteur. Dans *Rouge, mère et fils*, Delphine pense à Félix, son ex-mari. Un phénomène lié à la prononciation de son nom se produit alors qu'elle se rappelle un moment passé en sa compagnie :

"[...] - Ma chère Delphine, nous avons vécu dix fois ensemble le passage du onze août. De quel onze août s'agit-il ?" Quand il prononce mon nom, se dit Delphine en faisant gicler le lave-vitre sur le pare-brise et en actionnant les essuie-glaces, j'ai toujours le sentiment que nous n'avons jamais, Félix et moi, cessé de partager nos vies, que rien ne cesse, qu'aucun lien ne se rompt jamais ailleurs que sur la scène, que tout se poursuit dans les coulisses, bien à l'abri des déclarations et des papiers officiels (*RMF*, 18).

En imaginant les mots de Félix, Delphine convoque l'idée d'un effet performatif du nom. Cette diction, à la fois profération et prononciation du nom, fait apparaître l'intimité qu'ils avaient jadis bâtie ensemble. Delphine peut, en imaginant que Félix l'appelle, ressentir à nouveau leur

⁹³ Emmanuel Levinas, « Avant-propos », dans *Les noms propres*, Montpellier, Fata Morgana, 1976, p. 10.

complicité d'autrefois. Le nom est traité d'une manière similaire quand les personnages de Catherine et de Nancy, en rentrant de l'anniversaire de Félix, discutent du déroulement de l'événement. Après plusieurs commentaires négatifs, Catherine fait une demande inusitée à Nancy : « - Essaie de prononcer le nom de Rose, dit Catherine, et dis-moi ce qui **apparaît** dans ton viseur. Catherine avait prononcé très prudemment le nom de Rose. Nancy entendit clairement qu'il y avait au moins une épine sur la tige, et pire encore, elle sentit qu'elle rosissait et qu'elle allait devoir s'éclaircir la gorge, comme si elle avait bu du lait » (*RMF*, 150, je souligne). Nancy ne se donne pas la peine de prendre part à l'exercice, puisque déjà, la prononciation du nom de Rose par Catherine entraîne plusieurs effets synesthésiques sur elle, le nom de Rose étant retenu dans toute sa polysémie : elle « entend » les épines de la fleur, elle se sent aussi devenir rose comme la couleur, puis sa gorge se serre, le nom correspondant cette fois à la personne de Rose, que les filles ne semblent pas du tout apprécier. Ainsi, le nom prononcé est souvent l'occasion de faire apparaître des impressions ou des sensations liées à la personne qui dit ce nom ou à celle qui le porte.

Dans *Fugueuses*, Nathe, en plus de faire intervenir la notion des cercles d'appartenance en nommant son père autrement, s'amuse en le prononçant plusieurs fois :

Vers minuit, son père allait se retrouver tout seul dans le grand lit conjugal. Il allait peut-être découvrir le revolver glacé posé sur sa nuque. "Bonne nuit, monsieur Saint-Arnaud", prononça Nathe à haut voix. Et elle rigola. Elle n'avait jamais pensé à appeler son père par son nom de famille. Elle recommença. "Bonjour, monsieur Saint-Arnaud, joyeux Noël, monsieur Saint-Arnaud, Nathe Saint-Arnaud vous souhaite une bonne nuit." (*F*, 39).

Une certaine fascination est perceptible dans la répétition de la nouvelle désignation juxtaposée aux divers contextes qui favorisent la présence du nom. Ainsi, Nathe rit en disant « Monsieur Saint-Arnaud », ce qui suggère que même si elle se réfère à son père, l'appellation marque un effet de distance. C'est bien la prononciation en elle-même qui permet la révélation

de cette distanciation, comme le suggère Maude Labelle : « En prononçant le nom de son père à voix haute et le sien, en les lançant dans l'univers, ces noms familiers deviennent étrangers et une nouvelle réalité semble apparaître⁹⁴ ». En effet, le nom prononcé ouvre les yeux de Nathe sur sa relation avec son père : c'est à partir de ce moment qu'elle la perçoit sous un nouvel angle.

La question du nom prononcé est aussi celle de l'interdiction. En effet, il arrive que certains ne veuillent pas entendre un nom : ils imposent ainsi leur volonté de taire un nom devenu tabou à ceux qui les entourent. Dans *Laura Laur*, Agnès, la femme de Gilles, parle à ce dernier de sa maîtresse, et en vient à prononcer son nom : « - [...] On n'a pas besoin de gants blancs pour se l'annoncer. Laura n'est pas différente » (LL, 80). Gilles réagit à ces paroles d'Agnès par la courte phrase : « Le nom de Laura dans la bouche d'Agnès » (LL, 80). La seule présence de ce commentaire suggère qu'Agnès pouvait parler de Laura devant Gilles, mais le fait de la nommer entraîne un effet beaucoup plus marqué. La phrase, par sa construction averbale, montre bien que le personnage est bouleversé par cet événement qui, sans être véritablement commenté, est efficacement souligné. Plus tard, lors de la rencontre entre Serge, Thérèse, Gilles et Agnès, le lien qui les unit à leur insu – Laura –, survient dans la conversation : « - Ma sœur Laura est ici. Celle dont on parlait. Gilles se dit qu'il y avait pensé quand il avait entendu le nom des nouveaux amis d'Agnès. Et Agnès : "Mon dieu, mon dieu, mon dieu, ce n'est pas vrai, c'est impossible, Laur, jamais ça ne m'est venu à l'idée" » (LL, 169). Ce passage est significatif pour deux raisons. D'abord, la réflexion de Gilles sous-entend que les noms de Thérèse et Serge l'ont fait penser à Laura, alors qu'elle ne lui a

⁹⁴ Maude Labelle, *Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005)*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009, p. 102.

pourtant jamais parlé de sa famille. Ainsi, il y aurait un lien énigmatique qui unirait des prénoms, puisque les noms de famille des personnages ne sont pas connus. Ce qui peut paradoxalement être perçu comme une tentative de distanciation, en la nommant par son nom de famille, ou comme une tentative de rapprochement en la désignant plutôt par un surnom, n'est peut-être finalement qu'une difficulté de la part d'Agnès à nommer Laura par son prénom complet⁹⁵. D'ailleurs, quelques lignes plus loin, un autre commentaire à propos du nom de Laura est formulé : « On trouve enfin le prétexte pour prononcer le nom qui hante » (LL, 169). Contrairement à Stéphanie qui, dans *Fugueuses*, le considère comme un simple mot, le nom a ici le pouvoir de hanter, ce qui suggère qu'il va au-delà de la mort, qu'il demeure et poursuit une existence propre. Comme le suggère Katri Suhonen, « Laura Laur n'est que "le nom qui hante" les personnages dont les pensées forment le récit⁹⁶ ». En effet, le nom de Laura Laur est non seulement omniprésent sur le plan du contenu, mais il est aussi inscrit dans toute la construction du roman. De plus, si le nom de Laura Laur est donné maintes et maintes fois dans le livre, la plupart du temps c'est à travers les pensées des personnages et non dans les dialogues, signe d'une difficulté à prononcer ce nom par les personnages. Dans *La Passion selon Galatée*, Gala raconte sa rencontre avec Angèle, suivie de celle avec Babey. Elle évoque à quatre reprises le cinéaste Godard, puis elle déclare : « Nous avons commencé à nous expliquer un peu vivement dans les toilettes du Blitz, Babey et moi, mais ça m'était insupportable d'entendre répéter le nom de Godard dans cet endroit » (PG, 15). Gala n'est pas lasse de parler de lui, mais bien d'entendre son nom. Pourtant, elle est

⁹⁵ L'ambiguïté qui régit la nature du nom de Laura Laur est remise de l'avant dans ce passage, convoquant à la fois l'idée de surnom, de nom complet ou encore, comme le suggérait Louise Milot, d'une incapacité de ceux qui l'entourent à prononcer son nom au complet.

⁹⁶ Katri Suhonen, « Chapitre III. *Laura Laur* : femme dérangement, hommes dérangés », dans *Prêter la voix. La condition masculine et les romancières québécoises*, Montréal, Nota Bene, 2009, p. 117.

en mesure de l'écrire au fil de sa narration. Comme le laissait aussi entendre Serge dans *Laura Laur*, il y a donc une différence entre le fait de nommer à voix haute et d'écrire un nom. La voix qui profère le nom établit un lien entre le corps et ce nom. Dans cette optique, lorsque Gala prononce le nom de Godard devant Nathe, celle-ci la met en garde : « - [...] Ah oui, je sais bien de qui tu parles. Ne le nomme surtout pas en présence du Bourru, ce nom-là » (*PG*, 215). Ce n'est certainement pas la prononciation du nom de Godard en soi qui a un effet négatif, mais bien plutôt la réaction du Bourru qu'elle ferait apparaître et qu'anticipe Nathe. Par l'entremise de la voix qui prononce le nom, le Bourru se voit confronté à l'image d'une personne qu'il ne veut pas voir. De nouveau, la prononciation du nom est le lieu d'une révélation. L'interdiction de prononcer un nom est réitérée dans ce même roman, quand Titi et Gala en viennent à parler de leur mère ; Gala indique qu'elles ont instauré un pacte, absolument fictionnel, interdisant toute mention de son nom : « — [...] Sais-tu à qui tu me faisais penser hier soir ? Je peux te le dire ?... Tu ne te fâcheras pas ?... Eh bien, tu me faisais penser à... maman, oh ! Gala !... à maman ! [...] Nous avions respectivement dix et douze ans lorsque la personne dont Titi vient de parler a disparu. Par la suite, il a été interdit de prononcer son nom » (*PG*, 133). Gala, en disant « la personne dont Titi vient de parler », s'interdit d'employer l'appellation « maman », respectant encore le pacte, pourtant brisé par sa sœur. L'excès de marques de ponctuation, dans le passage, montre bien le caractère expressif des paroles de Titi. Ainsi, le nom prononcé est accompagné de sentiments qui semblent se traduire dans la voix du personnage. En disant le nom, Titi fait apparaître la mère, ce à quoi se refuse immédiatement Gala en n'adhérant pas à cette liberté de prononcer le nom. En continuant à taire le nom, elle demeure dans le secret, dans ce qu'elle ne veut pas révéler. Cet

exemple, par sa forme négative, suggère encore que le nom est doté d'un pouvoir manifeste, car en le refusant, Gala concède qu'il peut agir de façon performative.

La question de la non-prononciation du nom est donc aussi souvent évoquée chez Jacob, contre-exemple employé toujours dans le but de montrer que le nom prononcé révélerait ou réveillerait un pan de l'histoire que l'on veut cacher. Dans *Histoires de s'entendre*, un passage illustre clairement cette problématique :

Ici, les gens qui s'occupent de moi m'ont convaincue de ne jamais prononcer le nom de cette maladie. Ils sont sûrs que de ne pas prononcer son nom contribue à la guérison. Ce sont des spécialistes, mais ils travaillent encore avec des fictions. Peux-tu, à ma place, prononcer ce nom une fois pour toutes ? - Mais bien sûr, évidemment, lui ai-je dit doucement sans mettre de majuscules, tu as un cancer (*HS*, 98).

Le personnage soutient qu'il s'agit d'une fiction que de refuser de dire un nom. Or il respecte tout de même cette idée en faisant prononcer le nom par quelqu'un d'autre. Il y a donc dissociation entre le fait de dire et d'entendre un nom. S'il s'agit cette fois du nom d'une maladie, plusieurs autres extraits jacobiens projettent cette question sur le nom propre des personnages. Dans *Rouge, mère et fils*, la même discussion entre Catherine et Nancy, occasion de révélations, expose une autre réflexion sur la prononciation du nom : « — [...] C'était il y a si longtemps..., une chose semblable, oh, bien pire, est arrivée. On était jeunes, moi et la mère de Luc... — Delphine, le nom que tu ne prononces jamais, dit Nancy » (*RMF*, 152). À la suite du commentaire de Nancy, Catherine avoue l'histoire qui a rompu sa relation amicale avec Delphine : cette dernière aurait écrasé un membre des Hells Angel avec sa voiture, dans laquelle se trouvaient aussi Catherine et Luc. À la suite de cet aveu, Catherine recommence à nommer Delphine par son nom au cours de son récit. Taire le nom revient donc à sceller le secret de cette histoire.

*Wells*⁹⁷, le récit de Suzanne Jacob, comporte très peu de noms propres, contrairement à ses autres textes. Cette absence du nom est toutefois commentée : « C'est à cause de cette guerre annoncée que j'ai voulu revoir ma sœur, ma sœur dont je n'arrive pas à prononcer le nom pour moi-même de peur que ce nom, prononcé, ne pulvérise l'homme que je suis devenu [...] » (*W*, 56). La prononciation du nom, dans ce passage, est affectée d'une grande puissance, pouvant mener à la « pulvérisation » de celui qui s'y prêterait. Dans ce cas précis, les personnages sont dépourvus d'une identité propre, comme le suggère un article consacré au nom dans l'écriture biographique s'intéressant à la même problématique : « Privés de noms propres, les protagonistes se voient certes désindividualisés, mais plus encore saisis dans leur relation⁹⁸ ». En choisissant de taire le nom, le personnage cherche à cacher une histoire ou encore une partie de lui-même, ne se percevant plus que dans sa relation avec sa sœur. De plus, il postule qu'un nom tu correspond à son absence, à son effacement, comme si seul le nom « dit » parvenait à faire exister. Freud, dans son analyse du *totémisme*, relate les diverses obligations et prohibitions reliées à ce système d'appellation clanique, basé sur des croyances et des légendes, qui fait aussi intervenir la notion de refoulement du nom : « Le garçon ne doit même pas prononcer le nom de sa sœur et il doit se garder de prononcer un mot du langage courant, lorsque ce mot fait partie du nom de sa sœur⁹⁹ ». La non-prononciation du nom convoque par conséquent l'idée de sa sacralisation, comme l'expose Alexis Nouss :

Le nom propre secret appartient en droit à cette sphère de la durée, de l'histoire — sacrée en cela que le divin est sacré parce que créateur et que le nom secret est créateur de toutes les métamorphoses — alors que le nom commun ou le nom propre non secret, officiel, relèvent

⁹⁷ Suzanne Jacob, *Wells*, Montréal, Boréal, 2003, 79 p. Désormais désigné par la lettre (*W*), suivie du numéro de la page.

⁹⁸ Robert Dion et Frances Fortier, « Périphéries du nom. De l'anonymat dans la biographie (Mertens, Macé, Louis-Combet) », dans *Noms et écritures de soi*, sous la direction de Yves Baudelle et Élisabeth Nardout-Lafarge, Montréal, Les Presses universitaires de Montréal, 2011, p. 84.

⁹⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 20.

de l'échange, de la dénotation, de la communication, du temps historiciste qui se consomme et se consume dans l'instant¹⁰⁰.

En effet, le nom secret, parce qu'absent, convoque tous les autres, d'où son aspect « créateur », voire illimité. En s'opposant au caractère officiel du nom révélé, le nom tu dévoile encore davantage. Il fait éclore l'aspect sacré du nom, en plus d'ouvrir toutes les possibilités que le nom engage : son omniprésence dans le commentaire des personnages, son instabilité, car une absence de nom en appelle nécessairement d'autres, et le carrefour entre l'oralité et la corporalité où il se situe.

Que les personnages prononcent un nom ou qu'ils le taisent, ils accordent un caractère presque magique au nom, comme s'il avait le pouvoir de révéler des secrets enfouis ou de faire apparaître les liens entre divers personnages. Le nom a bien plus qu'une fonction d'identification, de classification ou encore de signification au sens sémiologique du terme chez Jacob : proféré, il apparaît comme une suite de vocables, ce qui traduit d'abord son caractère tout à fait arbitraire ; mais il révèle aussi la relation qui unit les personnages selon leurs réactions à l'appel qu'il constitue. Plus encore, il a le pouvoir de faire apparaître ou de révéler des sensations ou des émotions reliées à certains personnages.

* * *

Le nom propre qui, prononcé, est rapproché d'un nom commun par effet de paronomase, convoque à la fois l'idée de la remotivation du nom et celle de la fatalité qui y est

¹⁰⁰ Alexis Nouss, « Noms secrets et noms sacrés », dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, loc. cit., p. 325.

rattachée. C'est attribuer un grand pouvoir au nom que de le rendre responsable du destin des personnages. Évidemment, ce comportement ironiquement pastiché par les personnages jacobins pointe la naïveté dont font preuve ceux qui croient et adhèrent à des fictions sans adopter de point de vue critique, sans prendre de recul. Cela dit, l'importance des fictions n'est pas dévaluée par les personnages jacobins, qui en créent de nouvelles autour du nom, de manière à le remettre en perspective.

L'atteinte à une personne, la violation rendue possible par la prononciation d'un nom indique le rapport entre le nom et le corps. Dire le nom de quelqu'un en provoquant chez lui la peur ou toute autre sensation physique montre la puissance et même la performance d'une telle prononciation, comme si nous portions le nom en nous et qu'il nous était momentanément enlevé par autrui. Le nom ne correspond donc pas seulement à la représentation d'un être : il est ancré au plus profond de la psyché, ce qui instaure un jeu d'appropriation et de violation et redéfinit les relations entre les individus. En effet, le nom s'inscrit certainement dans des luttes de pouvoir entre les interlocuteurs.

La transcendance du nom dans la mort demeure une question ouverte, les textes jacobins proposant plusieurs réflexions sur le sujet, dont celle de la hantise. Est donc inversé le syntagme selon lequel une personne nous hante. Chez Jacob, c'est plutôt le nom qui hante, réitérant l'idée du nom comme synecdoque de la personne. Encore une fois, le nom va bien au-delà de la représentation d'une personne : il est en l'essence sans en être la représentation juste, et ce qui reste en mémoire. À preuve, oublier un nom n'est-il pas bouleversant ? La recherche du nom prend alors tout l'espace, surgit et ressurgit, jusqu'à ce que nous l'ayons retrouvé. De son côté, oublier un visage apporte la tristesse, voire le deuil, sans possibilité de refaire surface. Quand on retrouve enfin le nom de quelqu'un, le premier réflexe n'est-il pas de le

nommer à voix haute ? Prononcer un nom n'est donc pas seulement lié à l'interpellation : performé, il agit comme rappel et comme mémoire.

Conclusion

Selon Suzanne Jacob, l'art, et plus particulièrement la littérature, a le rôle de « donne[r] à voir les espaces de naissance en affirmant par les œuvres que tout peut être, que tout peut ne pas être, et QU'ÊTRE EST UNE ACTIVITÉ DE FICTION. » (*CF*, 87). « Être » renvoie à des siècles de philosophie du sujet et convoque tous les enjeux de l'existence : il évoque la démultiplication du sujet, et par conséquent la complexité du rapport à soi et aux autres. En occupant diverses fonctions sociales, familiales et professionnelles, une même personne existe dans une variété d'activités. Est ainsi soulevée la question du point de vue qui régit plusieurs conventions dont celle du nom.

Ce mémoire s'est appliqué à commenter le nom dans les œuvres de Jacob, dans lesquelles une série d'interrogations font surface : qui nomme et qui est nommé ? Qui peut s'approprier le pouvoir de nommer ? Comment une personne peut-elle se définir quand elle reçoit plusieurs nominations qu'elle n'a pas choisies ? D'ailleurs, quel espace le nom occupe-t-il dans cette « définition » de soi, dans la construction identitaire d'un individu ? Or, les textes de Jacob ne prétendent pas apporter de réponses nettes aux interrogations qu'ils génèrent. Le syntagme « espaces de naissance », que Jacob présente comme les « espaces du possible » et les « espaces de régénérescence » (*CF*, 87), situe autrement l'enjeu de l'écriture : il valorise et encourage plutôt la prolifération des points de vue à propos des conventions, dont le nom propre, souvent tenues pour acquises par les individus d'une société.

La démultiplication du point de vue

Le soulignement du nom propre dans les textes de Suzanne Jacob, que mon étude a analysé en relevant les mécanismes de son usage, correspond à la question de la perception. La confrontation des noms au réseau des nominations présent dans les textes a permis de montrer que le nom propre est l'objet d'une constante (dé)construction par le regard des autres. De plus, le travail narratif dans les récits de Jacob, en favorisant des types de focalisation variables, valorise la notion de point de vue. En accordant à différents personnages le pouvoir de narrer, dans une dynamique polyphonique¹⁰¹, l'histoire racontée est sans cesse dévoilée selon les changements du point de vue adopté, ce qui corrobore la notion de « version des choses » proposée dans les textes essayistiques de l'auteure.

Comme c'est d'ailleurs souvent le cas chez Suzanne Jacob, des réflexions sur une accumulation de fictions dominantes sont inscrites plus ou moins implicitement au sein des événements racontés par plusieurs narrateurs. À ces derniers est donc aussi fournie l'occasion de relancer les interrogations des autres personnages, créant de cette manière une sorte de courtepoinTE de points de vue formée par le genre romanesque et l'écriture de Jacob. En effet, dans les romans étudiés, le travail de la forme, sur le plan narratologique, contamine le contenu des récits afin d'enrichir les réflexions sous-jacentes sur les conventions sociales et linguistiques ; le nom propre relève de ces conventions, en tant que « fiction dominante », il implique nécessairement le regard des autres sur soi.

¹⁰¹ La polyphonie est ici entendue au sens d'une expression manifeste du dialogisme caractérisée par une multiplication des voix. Bakhtine voit d'ailleurs le roman comme un espace potentiellement polyphonique. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, 352 p.

Le nom et l'autre

Comme l'expose fort justement Judith Butler, le nom propre se situe en effet dans un rapport très complexe à l'autre : « Que le nom soit partagé par d'autres ou non, en tant que convention, il a une généralité et une historicité qui ne sont en aucune façon singulières, même s'il est supposé exercer le pouvoir de singulariser¹⁰² ». Le procédé de l'homonymie observé dans *Rouge, mère et fils*, par exemple, postule clairement que le nom n'est pas le reflet d'une identité singulière : le nom forge et module plutôt sans cesse le rapport à l'autre, à celui qui fait usage de notre nom, qui nous interpelle ou qui prononce notre nom. « Notre » nom nous appartient-il donc ? Les récits de Jacob ont montré l'ambivalence qui régit cet énoncé. Mais comme le souligne Jean Markale, « celui qui connaît le nom de celui qui est en face le possède¹⁰³ ». Est ainsi attribué un important pouvoir au personnage onomaturge : celui qui nomme et renomme s'élève au-dessus de l'autre, ce que quelques personnages jacobiens, dont Gala, tentent de contester. À plusieurs occasions les personnages arrivent à prendre possession de l'autre, à le maîtriser en disant son nom, mais parfois aussi ce nom n'est pas nécessairement en adéquation avec la personne qui le porte. De quoi prennent-ils alors possession ? D'une idée de l'autre, mais certainement pas de la personne elle-même. Le nom se situerait donc hors de la personne, tout en s'y logeant très intimement. En effet, dire le nom accomplit quelquefois un acte de violation qui traduit sa puissance mais aussi, parallèlement, son caractère intangible et insaisissable. Tous les procédés de modulation du nom conventionnel, celui donné à la naissance, qui ont été observés dans le mémoire, ont ébranlé l'idée répandue selon laquelle

¹⁰² Judith Butler, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰³ Jean Markale, *loc. cit.*, p. 30.

cette nomination est immuable et permanente. Au contraire, elle est sujette autant que le surnom à des fluctuations imposées par ses utilisateurs.

Ainsi, en créant des espaces hautement polyphoniques dans ses romans, Suzanne Jacob propose une mosaïque non seulement sur le plan structural du récit, mais aussi dans la constitution fictionnelle du nom, qu'elle illustre par des procédés de soulignement et d'encadrement. En effet, et c'est ce que les trois axes de ma recherche ont proposé, l'omniprésence, l'instabilité et la performance du nom propre sont rendues possibles par l'usage qui est fait du nom, usage essentiellement connecté à l'interlocuteur, à l'autre. S'il n'est jamais dit ou évoqué, un nom existe-t-il ? Les paroles d'Alexa dans *Fugueuses*, « ce qui n'existe pas n'a pas de nom », synthétisent peut-être la vision du nom élaborée par l'œuvre de Suzanne Jacob.

La fiction du nom propre

La lecture des noms dans les textes de Jacob a permis d'affirmer que le nom « original » n'existe pas : il est inventé comme le sont les surnoms, en ce qu'il constitue un agrégat de lettres, une fiction. Seul le rapport à la valeur légale, une autre fiction également relevée par les personnages jacobiens, les différencie. Dans les textes de Suzanne Jacob, tout est prétexte à interroger le nom, à le déconstruire dans ses différentes composantes de manière à dévoiler son importance. Mais pourquoi le nom occupe-t-il les textes de façon si notable ? Ils le soulignent avec une telle insistance qu'ils parviennent à postuler que le nom déborde, outrepassé toute question de désignation et de singularisation, ce que montre notamment la

présence de nombreuses scènes de présentation pour les mêmes personnages, souvent permises par des analepses.

Ainsi, la nature de convention du nom propre est soulignée de façon très critique, mais la fascination que la nomination génère est également fortement mise en relief. Dès qu'un personnage souhaite l'anonymat ou qu'on le dépossède de son nom, un nouveau nom surgit. Le magnétisme exercé par le nom, son caractère presque magique, est perceptible non seulement par la présence significative des commentaires sur lui, mais aussi par la sensibilité, voire l'hypersensibilité des personnages devant ses effets et ses propriétés. Ils valorisent ainsi la fiction de manière à en montrer son caractère indispensable : l'absence du nom signifie la création de nouvelles nominations. Inventer un prénom, ou à tout le moins effectuer un choix au sein d'une « banque » de noms plus ou moins déterminée, bien qu'infinie et illimitée, constitue un geste artistique et créatif. C'est donc réitérer le rapport essentiel et incontournable de la réalité avec la fiction qu'affirme Suzanne Jacob : « Ce que j'entends pour ma part par fiction, c'est cette élaboration continue d'un récit qui nous fonde dans le monde, qui nous permet de l'appréhender, d'y répondre et d'en répondre » (*BE*, 40). Ainsi, les personnages jacobiens s'inscrivent sans cesse dans le paradoxe, soutenu par une réflexion fine et nuancée : s'il faut prendre du recul devant les fictions pour les analyser, il faut paradoxalement continuer à les nourrir, à participer à leur élaboration, car elles sont fondamentales, elles sont « la condition de la réalité » (*CF*, 85). La (re)nomination constitue certainement l'une des façons les plus répandues et les plus ancrées dans la convention sociale d'y contribuer. Or, il semble aussi y avoir dans les textes de Suzanne Jacob un regard critique sur la recherche du sens du nom propre dans ses textes. Comme il est une fiction, le nom choisi, pour un personnage mais aussi dans la vie, signifie un choix, une version. S'il est certainement souvent polysémique

dans la littérature, le nom ne doit pas non plus être perçu comme ultra-signifiant : il traduit un point de vue qui aurait pu être autre.

Cette double posture inverse très certainement l'idée selon laquelle le récit de fiction tente de reproduire la réalité. Au contraire, dans les écrits de Suzanne Jacob il est plutôt postulé que « [l'] une des fonctions de l'art au sein des sociétés est d'annoncer à leurs membres que la convention de réalité qui les régit est une fiction ou une série de fictions, c'est-à-dire une structure de perception, c'est-à-dire une version des choses » (*CF*, 87). Le but des personnages jacobiens n'est donc pas de s'insurger contre les conventions ou les fictions dominantes, mais plutôt de les interroger de manière à identifier certaines de leurs défaillances, et surtout, de faire prendre conscience au lecteur de leur arbitraire, afin qu'il y contribue moins naïvement, qu'il soit en mesure de prendre la distance nécessaire à tout regard critique.

Les fictions dominantes, dont le nom propre, sont construites, déconstruites, remodelées par l'ensemble de ses usagers, qui y adhèrent naïvement ou consciemment. Une fiction ne peut en effet exister que si les individus d'une société participent à son élaboration, mais plus encore, comme l'affirme Suzanne Jacob, « une fiction ne peut être perçue comme fiction que par une nouvelle fiction » (*CF*, 85). Est ainsi hautement estimé, à juste titre, le rôle et la fonction de la littérature : « les êtres de papier¹⁰⁴ » sont créés pour identifier et interroger les fictions qui régissent la réalité, ou plutôt ce qui est pris pour la réalité.

Tout le travail sur les enjeux du nom, dans les textes de Jacob, s'inscrit dans une convention plus vaste que l'auteure a déjà commentée : la langue. En effet, en soulignant la

¹⁰⁴ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 1966, vol. 8, n° 8, p. 19.

fiction inhérente à plusieurs notions, dont celle du nom mais aussi de l'origine ethnique et de la filiation, les récits jacobiens interrogent également la langue, fiction qui les englobe toutes. Dans l'essai *Histoires de s'entendre*, d'ailleurs très fictionnel et dans lequel la notion de genre est repensée¹⁰⁵, Suzanne Jacob montre le caractère purement inventé des langues, matériau premier de la littérature et par conséquent de la fiction :

Les affrontements des fictions jugées essentielles à la vie en commun sur cette planète constituent l'histoire de l'humanité. Et on ne peut raconter l'histoire de ces affrontements des fictions que par les fictions que sont les langues. On ne peut penser et parler, penser et transmettre, penser et agir que grâce à la capacité fictionnelle de la langue (*HS*, 15).

¹⁰⁵ La question de la généricité hybride chez Jacob a fait l'objet de deux mémoires : Karine Bernard, *Le rôle de la fiction narrative dans les essais Ah!... (1996) et La Bulle d'encre (1997), de Suzanne Jacob*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2003, 118 p. / Rosemarie Grenier, *De l'essai à la fiction : penser l'écriture chez Suzanne Jacob*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2006, 102 p.

Bibliographie

I. LE CORPUS

1) Textes de Suzanne Jacob étudiés :

Laura Laur, Montréal, Boréal Compact, 1983, 180 p.

La Passion selon Galatée, Paris, Seuil, 1987, 240 p.

Rouge, mère et fils, Paris, Seuil, 2001, 221 p.

Fugueuses, Montréal, Boréal, 2005, 320 p.

2) Autres textes de Suzanne Jacob :

Flore Cocon, Montréal, Parti Pris, 1978, 124 p.

Les aventures de Pomme Douly, Montréal, Boréal, 1988, 135 p.

Maude, Outremont, Nouvelle Barre du Jour, 1988, 113 p.

« Conférence-fiction », *Possibles*, vol. 12, n° 4, automne 1988, p. 85-93.

La Survie, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, 111 p.

« Lire ? », *Liberté*, vol. 33, n° 1, 1991, p. 40-43.

L'Obéissance, Paris, Seuil, 1991, 249 p.

Ah...!, Montréal, Boréal, 1996, 172 p.

La Bulle d'encre, Montréal, Boréal Compact, 2001, 147 p.

Wells, Montréal, Boréal, 2003, 79 p.

Histoires de s'entendre, Montréal, Boréal, 2008, 146 p.

II. CORPUS CRITIQUE

1) Sur Suzanne Jacob

BERNARD, Karine, *Le rôle de la fiction narrative dans les essais Ah!... (1996) et La Bulle d'encre (1997), de Suzanne Jacob*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2003, 118 p.

EIBL, Doris G., « L'entendu et l'autrement : aspects du métissage dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 95-110.

GRENIER, Rosemarie, *De l'essai à la fiction : penser l'écriture chez Suzanne Jacob*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2006, 102 p.

GRZYBOWSKA, Aleksandra, « Mon nom est *fugueuse* », dans *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu, 2009, p. 60-94.

JOSEPH, Sandrina, « La délinquante est une femme qui court toujours : l'injure comme signe futile de l'autorité chez Suzanne Jacob », dans *Objet de mépris, sujet de langage*, Montréal, XYZ Éditeur, 2009, p. 151-197 .

LABELLE, Maude, *Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005)*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009, 123 p.

MILOT, Louise, « *Laura Laur* de Suzanne Jacob ou "Comment nommer sans dire" », *Lettres québécoises*, n° 32, 1983-1984, p. 23-25.

PELLERIN, Karine, « *Laura Laur* et son espace », dans *L'espace de la femme marginale dans Laura Laur de Suzanne Jacob et L'enfant chargé de songes d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2005, p. 44-94.

RINGUET, Chantal, « La transmission inter/trangénérationnelle du métissage et la remise en cause de la paternité dans *Rouge, mère et fils* », dans *Enjeux créateurs et mortifères de la*

transmission entre mère et fils chez Madeleine Gagnon (1995), Anne Hébert (1999) et Suzanne Jacob (2001), thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 260-285.

SAINT-MARTIN, Lori, « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes filles en fuite », *Voix et images*, vol. 21, n° 2, 1996, p. 250-257.

SUHONEN, Katri, « Chapitre III. *Laura Laur* : femme dérangeante, hommes dérangés », dans *Prêter la voix. La condition masculine et les romancières québécoises*, Montréal, Nota Bene, 2009, p. 113-163.

« Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996.

2) Sur le nom

a) Textes théoriques

BAUDELLE, Yves, *Sémantique de l'onomastique romanesque*, Paris, Université de la Sorbonne-Nouvelle (Paris III), thèse de doctorat, 1989, 990 p.

BÉNARD, Johanne, Martine LÉONARD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), « Nom propre et roman : une problématique », dans *Les noms du roman*, Montréal, Paragraphes, Publications du Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 1994, p. 5-20.

CORBLIN, Francis, *Les formes de reprise dans le discours. Anaphores et chaînes de référence*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, 245 p.

CORBLIN, Francis, « Noms et autres désignateurs dans la fiction », dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ, 1996, p. 95-105.

DADOUN, Roger, « À Babel, qu'en fut-il ? », *Corps écrit*, Les Presses universitaires de France, n° 8, décembre 1983, p. 5-8.

ERMAN, Michel, « Le nom », dans *Poétique du personnage de roman*, Paris, Éditions Ellipse, 2006, p. 33-50.

FLAUX, Nelly, « Nouvelles remarques sur l'antonomase », dans *Les noms propres : nature et détermination*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 117-144.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, PBP, 1983 [1913], 186 p.

GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, *Grammaire du nom propre*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 252 p.

GRIVEL, Charles, « Système du nom propre », dans *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, p. 128-138.

JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998 [1992], 271 p.

KLEIBER, Georges, « Noms propres et noms communs : un problème de dénomination », *Méta : journal des traducteurs*, vol. 41, n° 4, 1996, p. 567-589.

LÉONARD, Martine « Compte rendu de *Grammaire du nom propre* de Marie-Noëlle Gary-Prieur », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 23, n° 2, 1994, p. 155-160.

LEROY, Sarah, *De l'identification à la catégorisation. L'antonomase du nom propre en français*, Louvain / Paris, Éditions Peeters, 2004, 475 p.

LEVINAS, Emmanuel, « Avant-propos », dans *Les noms propres*, Montpellier, Fata Morgana, 1976, p. 9-12.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 395 p.

MARKALE, Jean, « Le nom, la parole et la magie », *Corps écrit*, Les Presses universitaires de France, n° 8, décembre 1983, p. 29-39.

NICOLE, Eugène, « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n° 54, 1983, p. 233-253.

NOUSS, Alexis, « Noms secrets et noms sacrés », dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ, 1996, p. 317-330.

PLATON, « Cratyle », dans *Ion, Ménéxène, Euthydème, Cratyle*, Paris, Gallimard, 1989, p. 101-177.

WAGNER, Frank, « Perturbations onomastiques : l'onomastique romanesque contre la *mimésis* », dans Yves Baudelle (dir.), *Onomastique romanesque, Narratologie*, L'Harmattan, n° 9, 2008, p. 17-42.

b) Études spécifiques

BARTHES, Roland, « Proust et les noms », dans *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 121-134.

BÉNARD, Johanne, « D'un déterminant l'autre : les noms propres modifiés de *Guignol's band I* », dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ, 1996, p. 107-119.

DION, Robert et Frances FORTIER, « Périphéries du nom. De l'anonymat dans la biographie (Mertens, Macé, Louis-Combet) », dans *Noms et écritures de soi*, sous la direction de Yves Baudelle et Élisabeth Nardout-Lafarge, Montréal, Les Presses universitaires de Montréal, 2011, p. 69-84.

HOTTE-PILON, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, 1992, p. 105-117.

LÉVESQUE, Claude, « La parodie du nom propre dans les récits de Bataille », dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ, 1996, p. 235-246.

3) Analyse textuelle

AUSTIN, John, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, 183 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, 352 p.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, vol. 8, n° 8, 1966, p. 1-27.

BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1997], 287 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001, 186 p.

4) Textes cités

DUCHARME, Réjean, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, 333 p.

DUMAS, Jean, *Rosa, rosa, rosam*, [En ligne]. <http://enquete.sqrp.org> (Page consultée le 20 mars 2013).

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Le livre de poche, 1999, 564 p.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, 1973, 608 p.

LA ROCHELLE, Réal, « Nouvelle vague », *24 images*, n° 88-89, 1997, p. 58.

PROUST, Marcel, « Du côté de chez Swann », *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, tome 1, 1913, 386 p.

SARRAUTE, Nathalie, *Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, 2006 [1982], 123 p.

